

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**KAMUSAL MEKÂNIN YAPILANMASINDA KAMUSALLIK
VE EKİNSEL ÜRETİM MEKÂNLARININ ROLÜ:
KADIKÖY ÖRNEĞİ**

DOKTORA TEZİ

Y. Mimar Devran BENGÜ

Şehir Bölge Planlama Anabilim Dalı

Şehircilik Doktora Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Âdem Erdem ERBAŞ

EKİM 2017

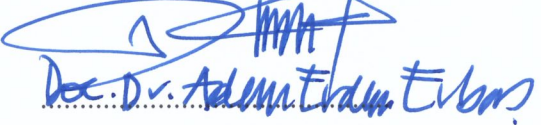
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.






Devran Bengü

Devran Bengü tarafından hazırlanan KAMUSAL MEKÂNIN YAPILANMASINDAKAMUSALLIK VE EKİNSEL ÜRETİM MEKÂNLARININ ROLÜ: KADIKÖY ÖRNEĞİ adlı bu tezin ~~Doktora~~... tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.


Doc. Dr. Adem Erdem Erbas

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından ~~Selvi ve Talat Plınlan~~ Anabilim Dalında ~~Doktora~~... tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: : 
Üye : 
Üye : 
Üye : 
Üye : 

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iii
SUMMARY	v
TEŞEKKÜR	vii
KISALTMALAR	ix
ÇİZELGE LİSTESİ	x
ŞEKİL LİSTESİ	xiv
1. GİRİŞ	1
1.1 Amaç	1
1.1 Kapsam ve Yöntem	4
2. KAMUSAL ALAN VE KAMUSALLIK	67
2.1 Kamusal Alan ve Kamusallık Kavramları	67
2.1.1 Felsefe tarihinde Kamusallık ve Kamusal Alan	67
2.1.2 Liberal Gelenekte Kamusal Alan	69
2.1.3 Neo-liberalizm ve Kamusal Alan Tartışmaları	72
2.1.3.1 Agonistik ve Birleşimsel Kamusal Alan	74
2.1.3.2 Söylemsel Kamusal Alan	78
2.1.3.3 Proleter Kamusal Alan	82
2.2 Kamusal Alan ve Üretkenlik	87
2.3 Kamusal Alanın Aşınması	93
2.4 Ekinsel Üretim	98
2.5 Kamusal Alan ve Ekinsel Üretimin Rolü	106
3. KAMUSAL MEKAN	113
3.1 Kamusal Mekan Kavramının Gelişimi	113
3.2 Jane Jacobs ve Kamusallık	115
3.3 Kamusal Mekânda; Kamusallık ve Ekinsel Üretim	123
4. ŞEHİRCİLİK VE EKİNSEL ÜRETKENLİK	127
4.1 Şehircilik ve Ekinsel Üretkenlik İlişkisi	127
4.2 Sosyo-Kültürel Tesis Alanları Yönüyle Ekinsel Üretkenlik	132
4.3 Ekinsel Üretim Mekânı ve Tiyatro	135
4.3.1 Batı Tiyatro Düşüncesi ve Kamusallık	141
4.3.2 1960 Öncesi Türk Tiyatrosu	190
4.3.3 1960-1980 Yılları Arası Türk Tiyatrosu	216
4.3.4 1980 Sonrası Türk Tiyatrosu	224
4.4 Bölüm Sonucu ve Değerlendirmesi	243

5. ALAN ARAŞTIRMASI: KADIKÖY VE EKİNSEL ÜRETKENLİK.....	247
5.1 Kadıköy'de Kentlileşme ve Kamusal Alan 247	247
5.1.1 Kadıköy ve Burjuvazinin Gelişimi 247	247
5.1.2 19 Yüzyıl Kentlileşme Sürecinde Kadıköy..... 249	249
5.1.3 Kadıköy'de Kamusal Alan Mekânları ve Ekinisel Üretim 255	255
5.1.4 Kadıköy'ün Örüntüsü; Kamusal Alan ve Tiyatro 294	294
5.2 Kadıköy'de Ekinisel Üretkenlik ve Alternatif Sahneler 301	301
5.2.1 Kadıköy'de Tiyatro Mekânları: Alternatif Sahneler..... 301	301
5.2.2 Tarihi Kamusal Alan Dokuda Alternatif Sahneler ve Kamusal Alan İlişkisi 321	321
5.2.3 Alternatif Sahneler ve Kamusal Alan Bileşenleri..... 339	339
5.2.4 Alternatif Sahne Ortamı ve Kamusal Alan Bileşenleri..... 345	345
5.3 Bölüm Sonucu ve Değerlendirmesi..... 361	361
6. SONUÇLAR	365
KAYNAKLAR	385
EKLER	407
EK-01 Mülakat Deşifrelerinden Örnekler (Pinar Yıldırım, Onur Ünsal, Damla Özen, Hakan Dursun)	407
EK-02 Tiyatro Platformuna Mektup	430
EK-03 <i>İstanbul Toplumsal Coğrafyası</i> Araştırma Verileri.....	435
EK-04 TUIK Verileri: İlçelere Göre Eğitim Durumu Dağılımı.....	438
EK-05 Tiyatro Mekânları Analizleri.....	440
EK-06 Kadıköy Alternatif Sahneler Mekânsal Tarihi Doku Karşılaştırması	464
EK-07 Canlı Bir Kamusal Alan Aksı	467
EK-08 Süreyya Operası Merkez Alındığında	468
EK-09 Tiyatro ve Eğitim İlişkisi.....	469
EK-10 Kamusal Alanın Canlandırılan Ekinisel Üretimin Mekânsallaşma Dinamiklerinin Analizi	470
EK-11 Kamusal Alanın Gelişimindeki Mekânsallaşma Dinamiklerinin Ekinisel Üretim Bağlamında Kamusal Alan ile İlişkisellikleri	472
EK-12 Kadıköy Tarihi Merkezde Kamusal Alanın Görünür Kılacak Bir Kamusal Alanın Güçlendiren Sosyo- Mekânsal Dinamikler	474
EK-13 Kamusal Alan Bileşenleri ve Alandaki Dinamikler	476
EK-14 Graph Commons Aracılığı ile Kavramsal İlişkiler Ağı Sorgulaması Örnek Bileşen Analizi: Kamusal Alan Bileşenleri.....	479
EK-15 Graph Commons Aracılığı ile Kavramsal İlişkiler Ağı Sorgulaması Örnek Bileşen Analizi: Toplumsal Deneyim Bileşenleri	480
EK-16 Graph Commons Aracılığı ile Kavramsal İlişkiler Ağı Sorgulaması Örnek Bileşen Analizi: Ekinisel Üretkenlik Bileşenleri.....	481
ÖZGEÇMİŞ.....	482

**KAMUSAL MEKÂNIN YAPILANMASINDA KAMUSALLIK
VE EKİNSEL ÜRETİM MEKÂNLARININ ROLÜ:
KADIKÖY ÖRNEĞİ
(Doktora Tezi)
Devran Bengü**

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Ekim 2017**

ÖZET

Bu tez araştırması öncelikle derin bir kavramsal çalışma gerektirmiştir. Kamusal Alan (*Public Sphere*), Kamusalılık (*Publicness*) ve Kamusal Mekân (*Public Space*), kavramlarının şehircilik ve mimarlık disiplinlerinde ya birbirlerinden ayrıştırılarak ya da birbirlerinin ikamesi yapılarak kullanılıyor olması bu tez kapsamında ele alınan öncelikli bir sorunsaldır. Bu problem çerçevesinde, bu her üç kavramın aslında temel bir holistik yapı arz ettiği ve bu kavramların aslında bir bütünlük çerçevesinde değerlendirilmeleri gerektiği ortaya konulmaktadır. Bu bakış açısının ise tüketim ortamlarının dışında ve çağdaş kapitalist üretim ortamlarından farklı bir üretkenlik atmosferinin varlığı ile kazanılabileceği gösterilmektedir. Kamusal alanı canlandıran bu farklı üretkenliğin mekânsal anlamda karşılığının bulunabilmesi batı literatüründe düşünce gelişiminin takibi ile tiyatro sanatında mümkün olmaktadır. Kamusalılığı besleyerek kamusal alanın canlanmasını sağlayabilen mekânsal ortam açısından tiyatronun tarihsel çağlar boyunca önemli bir dinamik olduğu tezin ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak ortaya konulmaktadır. Bu bulgular ışığında İstanbul Kadıköy ilçesindeki mevcut kamusalılığın dinamikleri üzerine odaklanılmıştır. Kadıköy'deki kamusalılığın yapılanmasında, bu ilçede hızla artmakta olan sanatsal faaliyetler çerçevesinde yine sayıları gittikçe artmakta olan yeni nesil tiyatro mekânlarının önemli bir dinamik olarak ortaya çıktığı bulgulanmıştır. Kadıköy ilçesinin tarihsel incelemesi ve ilçe genelinde yeni nesil tiyatro mekânları ile bunların çevre ilişkileri bağlamında gerçekleştirilen saha araştırmaları tiyatronun kamusal alanın camlamasındaki işlevselliğini açıkça gözler önüne sermektedir. Teorik araştırmalar çerçevesinde kavramlara ilişkin elde edilen dinamikler bağlamında Kadıköy genelinde ve tiyatro mekânlarının yıl boyunca süren etkinliklerini takiben yapılan saha araştırmaları, teoriden gelen bu kamusal alan ve kamusalılık bileşenlerine sahadan çıkarılan yeni bileşenlerin de eklenmesi gerektiğini göstermektedir. Tez bir yandan bu bileşenleri belirleyerek kamusal alanı var edebilecek bir kamusalılığın canlanmasındaki ortam dinamiklerini ortaya koyma çalışmakta, bir yandan da Kadıköy örneğinde kamusalılığın bir aracı olarak çözümlenebilen yeni nesil tiyatrolar üzerinden bir modelin varlığına dikkat çekmektedir.

Bilim Kodu :
Anahtar Kelimeler : Kamusal Alan, Kamusallık, Kamusal Mekân,
Tiyatro, Kadıköy
Sayfa Adedi : 481
Tez Yöneticisi : Doç Dr. Âdem Erdem Erbaş



**PUBLICNESS IN THE PROCESS OF PUBLIC SPACE STRUCTURING AND
THE ROLE OF THE CULTURE CULTIVATION (CULTUREVATION)
PLACES: KADIKÖY CASE**

(Ph.D. Thesis)

Devran Bengü

**MIMAR SINAN FINE ARTS UNIVERSITY
INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY**

December 2017

SUMMARY

This thesis research demanded deep conceptual work. The primary problem considered is how in the disciplines of urbanization and architecture, the concepts of the Public Sphere, Publicness and Public Spaces are either used separately as substitutes for each other. In the frame of this problem, it is revealed that each of these three concepts is basic part of a holistic whole, and need to be considered that way. This view, however, can be gained through the existence of an atmosphere of productivity outside of consumer spaces and different from contemporary capitalist production spaces. This different productivity enlivens the public sphere in a spatial sense, and this development can be tracked through western literature through the theater arts in particular. How this important dynamic of the public sphere awakening through the nourishment of publicness in spatial settings throughout the historic ages of the theater is discussed in later chapters of the thesis. In light of these discoveries, we focus on the dynamics of the publicness in the county of Kadıköy in Istanbul. In the framework of the increasing number of artistic activities in Kadıköy, the increasing number of new generation theater spaces is revealed to be an important dynamic on the structure of publicness in Kadıköy. In connection with an historic examination of the county of Kadıköy, field work on the functioning of a new generation of theater spaces in the county in general and their relationship with their environment makes the enlivening of public sphere by the theater perfectly clear. In connection with the dynamics regarding these concepts obtained from theoretical research, one year's field work following the activities of these theater spaces and Kadıköy in general shows how the theoretical compound of the public sphere and publicness requires more components as discovered in the field. One the one hand, this thesis seeks to draw attention to these components and the dynamic setting that enlivens the public sphere as generated through its public spaces, and on the other to show the existence of the model by using the analysis of the new generation theaters paces in the example of the public sphere of Kadıköy.

Science Code :

Key Words : Public Sphere, Publicness, Public Space, Theater, Kadıköy

Page Number: 481

Supervisor : Assoc. Dr. Adem Erdem Erbaş



TEŞEKKÜR

Bu araştırma yolculuğu, bir beş sene önce, bugünkü tüketim toplumunda, çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenmesine karşı çözüm arayışlarını dert edinmiş olmak ile başladı. Bu çözüm arayışları içerisinde çırpınırken, demokrasinin temel dayanağı olan kamusal alanın mekânsal anlamda izlerini arama çabası yönünde, kamusal alanın canlanmasında etkili olan mekânların nasıl yapılabileceği üzerine bir derdim vardı. Yolculuğum, 2012 yılında inşaat sektöründeki görevimi doktora kapsamında bir araştırmaya gönül verebilmek için mecburen terk etmeye ve akademik araştırma için beş parasız kalmaya razı olmak ile başladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Şehir Planlama Bölümünün beni doktora kabulü ile devam eden yolculuğumda Doç Dr. Âdem Erdem Erbaş'ın benim danışmanım olmayı onaylamasıyla yola koyulduk. Bu doktora çalışmasında beni okyanustaki bir balık gibi özgür bırakan ve daha sonra da sınırlarını belirlemek zorunda olduğum bir sahile varabilmemde inanılmaz yol gösterici olan danışmanım, sevgili hocam Doç Dr. Âdem Erbaş'a bu çalışma için çok şey borçluyum. Sadece çalışmanın ortaya çıkarmış olduğu sonuçlar açısından değil sürecin aslında ne kadar önemli olduğunu fark etmemde ve bu yöndeki algımın gelişmesinde ve tüm araştırma sürecindeki öğrenme yolculuğumda benim için gerçek bir öğretici ve eğitmen olmuştur. Tez izleme jürilerinde yer alan hocalarım, Prof. Ömür Barkul ve Prof. Gülşen Özaydın, her dört izleme sürecinde beni inanılmaz yüreklendirmişler ve tıkanıp gittiğim noktalarda ilerleyebileceğim kapıların anahtarlarını bana sunmuşlardır. Kendilerine teşekkürlerimi bir borç bilirim. Diğer bir yandan, tüm araştırma sürecinde, farklı perspektifler ile konuya bakabilmek ve farklı bakış açıları kazanabilmek için gerekli olan eleştirel yaklaşımları ele almam yönünde, ilgi ve desteğini hiç eksik etmeyen Doç Dr. Ebru Fridin Özgür de benim için adeta bir gölge danışman olmuştur. Kendisine gerek fikren gerek ise ayırdığı tüm zamanlar ve harcadığı emekler adına teşekkürlerimi bir borç bilirim. Açıkçası bana düşünme yöntemleri açısından o kadar yol gösterici olmuştur ki gerçekte kendisine nasıl teşekkür edebileceğimi bilememekteyim. Ayrıca, çok değerli hocam Prof. Dr. Sema Erder'e ve Prof. Şükrü Aslan'a araştırmanın başlangıcındaki değerli katkılarından dolayı teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Alan araştırması sürecinde bana her türlü desteklerini vermekten geri durmayan tüm tiyatro sanatçılarına özellikle Pınar Yıldırım, Damla Özen, Togay Kılıçoğlu, Sertaç Ayvaz, Onur Ünsal'a, sinema yönetmeni Hakan Dursun'a derin minnettarlığımı takdim etmek ister, mesleki ve kamusal idealleri ile harcamakta oldukları emekler adına kendilerini tebrik etmek isterim. Tüm Kadıköy Platformu emekçilerini gönül verdikleri çalışmalarından ötürü tebrik eder ve her türlü yardım ve destekleri için kendilerine teşekkür ederim. Medya üzerinden izleyerek, araştırma kapsamında içeriklerinden yararlandığım sohbetleri düzenleyen DOT Tiyatro kurucusu Murat Daltaban'a bu sohbetler serisini tasarladığı ve hayata geçirdiği için teşekkür eder, gönül verilerek ortaya çıkan üretkenlikleri anlatan çalışmalarının devamını dilerim. Kendisinin moderatörlüğünü yaptığı "Şeyler ve Şeytanlar" adlı seri sohbetlerde yer alan tüm değerli tiyatro emekçilerinin hepsine ayrı, ayrı şükranlarımı sunmak isterim.

Bu araştırma ile Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde sosyo-kültürel gelişme ve kalkınmanın görünmez kahramanları olan çok değerli tiyatro sanatçılarının hepsini ayrı, ayrı burada minnet ile anmak isterim. Bu dünyada aramızdan ayrılan tüm emekçi sanatçıların ve değerli araştırmacıların nurlar içinde yollarına devam ettikleri ümidini taşımaktayım.

Kadıköy Belediyesi Kültür Müdürü Prof. Dr. Simten Gündeş’e bu araştırma sürecindeki katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim. Kadıköy Akademi yetkililerinden Şehir Plancı Batuhan Akkaya’ya bu araştırmanın gelişmesindeki katkılarından dolayı çok teşekkür ederim.

Araştırma kapsamının dışında, hayatın diğer alanlarında çeşitli durumların karşıma çıkardığı derin sıkıntılar dolayısıyla yaşadığım karanlık bir süreçte, araştırmaya yönelik olarak manevi destekleri ile beni yüreklendiren, bana moral veren arkadaşlarım, Saadet Tuğçe Tezer, Ferhan Yalçın, Nursel Gönenç, Selen Namur ve İpek Özdem’e ayrı, ayrı teşekkürlerimi dile getirmek isterim. Kendilerine minnettarım.

Burada tek, tek isimlerini anmadığım ancak üzerimde emekleri olan bölümdeki tüm hocalarıma bu süreçteki her türlü katkıları için teşekkür etmek isterim. Özellikle doktora derslerinden yararlandığım, Prof. Dr. Fatma Ünsal, Doç Dr. Kevser Üstündağ, Prof. Dr. Murat Ceman Yalçıntan, Doç Dr. Erbatur Çavuşoğlu, hocalarım ile araştırmanın gelişim aşamasında, şehircilik disiplini adına her biri ile ayrı, ayrı çok önemli ve değerli öğrenme evreleri yaşadım. Mimarlık tabanından geliyor olmam dolayısıyla, akademik kariyer niyetinde olacaksam şehircilik doktorası yapmamın doğru olamayacağı yönünde çeşitli defalarda, farklı akademik çevrelerde sürekli uyarı almış ve kendimin bunu isteyerek ve dileyerek seçtiğimi defalarca açıklamak zorunda kalmıştım. Mimarlık ve kentsel tasarımın ara kesitindeki eksiklikler benim için önemli problemlere işaret etmekteydi. Halen de bu önemlerini korumaktadırlar. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümündeki, şehircilik doktora yolculuğum boyunca kısacık bir an dahi bu kararlılığımdan beni şüpheye düşürecek bir durum söz konusu olmamıştır. Tersine, bu yolculuğumda, bölümde tanıdığım her hocam, her asistan arkadaşım ile paylaştığım anların her biri ayrı, ayrı, benim, kendim için ne kadar doğru bir karar vermiş olduğumu teyit eder nitelikte olmuştur. Bölümde emeği geçen tüm hocalarıma, arkadaşlarıma ayrı, ayrı teşekkürü bir borç bilirim. Kendilerine minnettarım.

İstanbul, Ekim 2017

Devran Bengü

KISALTMALAR

TUIK	: Türkiye İstatistik Kurumu
İKSV	: İstanbul Kültür Sanat Vakfı
TESEV	: Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etütler Vakfı
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
İDO	: İstanbul Deniz Otobüsleri

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1.1 : Düşünce Tarihi ve Tiyatro Tarihi Demokratik Kamusallığın Gelişimi ve Tiyatro.....	24
Çizelge 1.1 : Ulusal Tez Merkezi, Alan ve Kavram Taraması.....	25
Çizelge 1.2 : Ulusal Tez Merkezi, Alan ve Kavram Taraması.....	26
Çizelge 1.3 : Ulusal Tez Merkezi, Alan ve Kavram Taraması.....	27
Çizelge 1.4 : Ulusal Tez Merkezi, Alan ve Kavram Taraması.....	29
Çizelge 1.5 : Ulusal Tez Merkezi, Alan ve Kavram Taraması.....	30
Fotoğraf 1.1 : Tiyatro Kılıçık ve Çevresi.....	32
Fotoğraf 1.2 : Tiyatro D22 ve Çevresi.....	32
Resim 1.1 : E-Gazete Kadıköy: Kadıköy’de Tiyatro Etkinlikleri.....	33
Çizelge 1.6 : 2016 Ağustos ayı içerisinde, yazar tarafından sosyal medya üzerindeki verilerden Kadıköy ilçesinde yer aldığı tespit edilen Tiyatro Mekânları ve Adreslerinin Listesi.....	36
Tablo 2.1 : Kamusal Alan Nitelikleri.....	91
Tablo 2.2 : Kamusal Alan Bileşenleri.....	93
Tablo 2.3 : Ekinel Üretimi Belirleyen Bileşenler.....	107
Tablo 3.1 : Kamusal alanın yapılanmasında, Jacobs’un dikkat çektiği Küçük İpuçları ve Niteliksel Özellikleri.....	122
Tablo 4.1 : Avrupa Tiyatro Düşünce Tarihi.....	138
Tablo 4.2 : Türk Tiyatro Düşünce Tarihi.....	140
Resim 4.1 : Paris Opera Garnier.....	165
Resim 4.2 : Paris Opera Garnier.....	166
Resim 4.3 : Paris Opera Garnier.....	166
Resim 4.4 : Comédie Française.....	167
Resim 4.5 : Comédie Française.....	167
Resim 4.6 : Paris Opera Garnier.....	168
Resim 4.7 : Bayreuth Opera Binası.....	169
Resim 4.8 : Bayreuth Opera Binası.....	169
Resim 4.9 : Walter Gropius, Total Tiyatro.....	180
Resim 4.10 : Walter Gropius, Total Tiyatro.....	180
Resim 4.10 : Walter Gropius, Total Tiyatro.....	181
Resim 4.12 : Walter Gropius, Total Tiyatro.....	181
Resim 4.13 : White Bear Theatre, London (Black Box).....	187
Resim 4.14 : ‘Black Box’ (Kara Kutu) Tipi Tiyatro.....	188
Resim 4.15 : La Jolla Playhouse (Black Box).....	188
Resim 4.16 : Arcola Theatre, London (Black Box).....	190

Resim 4.17 : Sultan Ahmet Meydanında sünnet düğünü için hareketli dekor.	193
Resim 4.18 : Naum Tiyatrosu.....	195
Resim 4.19 : Lüks Sineması	195
Resim 4.20 : Sirk Olarak Tasarlandığı Dönemlerden Lüks Sineması.....	196
Resim 4.21 : Brüksel’den Örnek Alınan Mekan	196
Resim 4.22 : Fransız Tiyatrosu / Elhamra Sineması	197
Resim 4.23 : Yıldız Sarayı Tiyatrosu	198
Resim 4.24 : Tepe Baş Kışlık Tiyatrosu	198
Resim 4.25 : Tepe Baş Kışlık Tiyatrosu (Tİ-SEN Grevi Sırasında 1969)	199
Resim 4.26 : Tepe Baş Kışlık Tiyatrosu	199
Resim 4.27 : Tepe Baş Kışlık Tiyatrosu	199
Resim 4.28 : Gedik Paşa Tiyatrosu Amblemi	200
Resim 4.29 : Darülbedayi: Şehzadebaşı’ndaki Letafet Apartmanı	204
Resim 4.30 : Kadıköy Reks Sineması, 2017	206
Resim 4.31 : Tatbikat Sahnesi	208
Resim 4.32 : Evkaf Apartmanı 1933	210
Resim 4.33 : Evkaf Apartmanı 2007	210
Resim 4.34 : Ankara Opera Sahnesi.....	211
Resim 4.35 : Ankara Opera Sahnesi.....	211
Tablo 4.3 : 1960-1971 Arasında Türkiye’de Politik Tiyatronun Gelişimi.....	219
Resim 4.36 : Ankara Sanat Tiyatrosu, 1991	221
Resim 4.37 : Kumbaracı 50	231
Resim 4.38 : Talimhane, Talimhane’deki İlk Mekân.....	238
Resim 4.39 : DOTKANYONDA	240
Harita 5.1 : Mısırlıoğlu Sinema ve Tiyatrosu.....	256
Harita 5.2 : Hilal Sinema ve Tiyatrosu (Kuş Dili Çayırı).....	258
Harita 5.3 : Kadıköy İtfaiye Binası, Kuşdili.....	259
Harita 5.4 : Karma Drama Tiyatro, 2017	261
Harita 5.5 : Reks Sineması, 2017	264
Harita 5.6 : Théâtre D’Hiver (Bugünkü Reks Sineması).....	265
Harita 5.7 : Hale Sinema ve Tiyatrosu (Bugünkü Reks Sineması).	265
Harita 5.8 : Süreyya Sinema ve Tiyatrosu	267
Harita 5.9 : Süreyya Sinema ve Tiyatrosu	267
Fotoğraf 5.1 : Süreyya Sinema ve Tiyatrosu 2000’ler.....	268
Fotoğraf 5.2 : Süreyya Sineması 1970’ler	268
Fotoğraf 5.3 : Reks Sineması 1970’ler	269
Fotoğraf 5.4 : Opera Sineması, 1970’ler.....	269
Harita 5.10 : Kadıköy Opera Pasajı ve Çevresi	270
Harita 5.11 : Kadıköy, Rıhtım Talimhane Meydanı	272
Harita 5.12 : Kadıköy, Rıhtım Eski Talimhane Meydanı, 2017.....	272
Harita 5.13 : Mısırlıoğlu, Kuşdili Meydanı	274
Harita 5.14 : Eski Mısırlıoğlu, Kuşdili Meydanı, 2017	274
Harita 5.15 : Kadıköy Sakız Sokak’ta Bir Meydan, 1938.....	275
Harita 5.16 : 1938’deki Kadıköy Sakız Sokak’taki Meydanın Dönüştüğü Yapı Adası.....	276

Harita 5.17 : Moda Caddesinde Meydan, 1938	276
Harita 5.18 : 1938'deki Kadıköy Moda Caddesinde Meydanın Dönüştüğü Yapı Adası.....	277
Harita 5.19 : Halit Ağa Caddesi, Bayram Yeri Sokak ve Yavuz Türk Sokak Çevresi	278
Harita 5.20 : Eski İtfaiye Binası (Bugünkü Haldun Taner Sahnesi)	279
Harita 5.21 : Haldun Taner Sahnesi.....	279
Fotoğraf 5.5 : Kadıköy, Haldun Taner ve Çevre İlişkileri.....	281
Fotoğraf 5.6 : Haldun Taner Sahnesi ve Devlet Güzel Sanatlar Konservatuar.	281
Fotoğraf 5.7 : Haldun Taner Sahnesi ve Devlet Güzel Sanatlar Konservatuar.	282
Harita 5.22 : Reks Sineması ve Süreyya Operası Yakın Çevresinde Alternatif Sahne Mekânlarının Kümelenmesi	283
Harita 5.23 : Süreyya Operası merkez olarak alan 650 metrelik yarıçaptaki Çember içinde alternatif olarak üretilen tiyatro mekânları	283
Tablo 5.1 : Belediyelerin 2014-2019 Stratejik Planlarında Kelime Taraması	288
Resim 5.1 : Benim Komşum Tiyatro Projesi Afişi	291
Resim 5.2 : Kadıköy Tiyatroları Belediye Broşür Kapağı	292
Resim 5.3 : Belediyenin Broşüründe Kadıköy Tiyatroları	293
Tablo 5.2 : İstanbul'da İlçelere Göre Eğitim Düzeyleri.....	297
Resim 5.4 : Benim Komşum Tiyatro Broşür Proje Tanıtım Yazısı	299
Harita 5.24 : Kadıköy Tarihi Kent Merkezi ve Çevresinde Eğitim ve Yurt Yapıları ile Tiyatroların Konumlanması	303
Fotoğraf 5.8 : Kadıköy Theatron, Mekân Üretim Süreci.....	304
Fotoğraf 5.9 : Kadıköy Theatron, Büyük Salon.....	305
Fotoğraf 5.10 : Kadıköy Theatron Büyük Salon-Çerçeve Sahne Olarak Kullanıldığında.	305
Resim 5.5 : Kadıköy Theatron Kat Planı ve Sahne Mekanları.....	306
Fotoğraf 5.11 : Kadıköy Emek Sahnesi; Meydan Sahne Olarak Kullanıldığında... ..	306
Fotoğraf 5.12 : Kadıköy Emek Sahnesi; Esnek Sahne Alanı	307
Fotoğraf 5.13 : Kadıköy Öykü Sahne; Fuaye Alanı	308
Fotoğraf 5.14 : Kadıköy Öykü Sahne; Perdesiz Sahne.....	308
Fotoğraf 5.15 : Karma-Drama Sahnesi; Kara Kutu, Meydan Sahne Kullanımı	309
Fotoğraf 5.16 : Karma-Drama Sahnesi; Kara Kutu, Meydan Sahne Kullanımı	309
Fotoğraf 5.17 : Kadıköy Küçük Salon; Othello Oyunundan Bir Sahne	310
Fotoğraf 5.18 : Kadıköy Küçük Salon; Othello Oyunundan Bir Sahne	311
Fotoğraf 5.19 : Moda Sahnesi; Büyük Salon, Perdesiz Çerçeve Sahne Düzenegi.....	315
Fotoğraf 5.20 : Moda Sahne; Büyük Salon, Meydan Sahne Düzenegi	315
Fotoğraf 5.21 : Baba Sahne; İnşaat Aşamasında	316
Fotoğraf 5.22 : Baba Sahne; İnşaat Aşamasında	316
Fotoğraf 5.23 : Baba Sahne.....	317
Fotoğraf 5.24 : Baba Sahne.....	317
Fotoğraf 5.25 : D22 Köşk	319
Resim 5.6 : D22 Köşk; Ahşap Bina Planları, Oyun Sergilenen Odalar	320
Tablo 5.3 : Alternatif Sahneler Fonksiyon İlişkisi Analizleri_01	322

Fotoğraf 5.26 : Kadıköy Merkez, Sarraf Ali Sokak Köşesi, 20 yıllık Sahaf Dükkânı	330
Fotoğraf 5.27 : Moda Caddesi Köşelerinden Biri, 40 yıllık Sanat Galerisi.....	330
Fotoğraf 5.28 : Moda Sahne ve Sokak İlişkisi.....	331
Fotoğraf 5.29 : Moda Sahne ve Sokak İlişkisi.....	332
Fotoğraf 5.30 : Öykü Sahne ve Baba Sahne Çıkış Kapıları Önü Kaldırım Kullanımı	332
Fotoğraf 5.31 : Living Room adlı alternatif sahnenin yer aldığı binanın Zemin katında yarı açık mekân kullanımı ve sokak ilişkisi.....	332
Fotoğraf 5.32 : Oyun Atölyesi Komşu Binalarda Yarı Açık Mekân ve Sokak İlişkisi.....	333
Fotoğraf 5.33 : Entropi Sahne Sokağında renkli bir gün	333
Fotoğraf 5.34 : Akla Kara Tiyatro Çıkışında Kaldırım Kullanımları	334
Fotoğraf 5.35 : Nazım Hikmet Kültür Merkezine Giderken	334
Fotoğraf 5.36 : Nazım Hikmet Kültür Merkezine Giderken	334
Fotoğraf 5.37 : Entropi Sahne'den Çıkınca Tiyatro sokağının Bağlandığı Küçük Meydan.....	335
Resim 5.6 : 'Benim Komşum Tiyatro' projesi ardından Komşularla sürecin değerlendirilmesi	336
Fotoğraf 5.38 : Kadıköy, 27 Mart Tiyatro Günü Yürüyüşü.....	346
Fotoğraf 5.39 : Kadıköy, 27 Mart Tiyatro Günü Yürüyüşü.....	347
Fotoğraf 5.40 : Kadıköy, 27 Mart Tiyatro Günü Yürüyüşü.....	347
Fotoğraf 5.41 : "Ev'vel Zaman" adlı oyunun afiş fotoğrafı	348
Fotoğraf 5.42 : İkincikat, Karaköy, "Cambazın Cenazesi" adlı oyundan bir sahne.....	349
Resim 5.7 : Kentsel dönüşümü konu alan G.O.D.O.B adlı oyunla ilgili Kadıköy gazetesinde yer verilen haber	349
Resim 5.8 : Tarık Buğra'nın Bildirisi.....	351
Fotoğraf 5.43 : Kadıköy, 27 Mart Tiyatro Günü Yürüyüşü.....	351
Fotoğraf 5.44 : "80'lerde Lubunya Olmak" adlı oyunun afiş fotoğrafı	352
Tablo 5.4 : Kamusal Alan Bileşenleri	354

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Çağdaş Kapitalizmin Yeni Mimari Kavramları Üzerinden Sosyal Donatılarda Kamusallığın Sorgulanması.....	6
Şekil 1.2 : Planlamada Kamusal Üretkenlik Temelli Bir Yöntem Arayışı.....	9
Şekil 1.3 : Habermas, Negt ve Kluge ve Arendt'in teorilerinde ortak bir niteliksel yapı : Eylemsel Kamusal Alan.....	13
Şekil 1.4 : Kamusal Üretkenliğin Artmasında Ekinsel Üretkenlik ve Eylemsellik...	14
Şekil 1.5 : Sosyo-Kültürel Sermayenin Sürekliliğinde Değişen Mekansal Dinamiklere göre Sürdürülen Kamusallığın Farklılaşan Yapısı.....	19
Şekil 2.1 : Hannah Arendt'e göre İnsanlık Koşullaması.	76
Şekil 2.2 : Modernizm ve Kapitalizm Sonrası Değişen İnsanlık Koşullaması.....	94
Şekil 3.1 : Jacobs'un Teorik Kuramının Holistik Yapısı_01.....	117
Şekil 3.2 : 'Çöküş Geçen Kuvvetler' ve 'Yenilenme Yaratıcı Kuvvetler'.	118
Şekil 3.3 : Arendt'in Teorisi Bağlamında Jacobs'u Okumak.....	120
Şekil 3.4 : Jacobs'un Teorik Kuramının Holistik Yapısı_02.....	125
Şekil 5.1 : Kadıköy Küçük Salon Plan Şeması.....	311
Şekil 5.2 : Kadıköy Küçük Salon; Othello Oyunu, Bina Kesitinde Mekân Kullanımı	312
Şekil 5.3 : Alternatif Sahne Mekanları ve Yataydaki Fonksiyon İlişkileri Analizi.	326
Şekil 5.4 : Alternatif Sahne Mekanları ve Düşeydeki Fonksiyon İlişkileri Analizi	327
Şekil 5.5 : Jacobs'un teorisinde yer alan ekonomik ve sosyal dinamikler	341
Şekil 5.6 : Sahadan gelen veriler ile teorik verilerin değerlendirmesiyle belirlenen alana özel kamusal bileşenleri	345

1 GİRİŞ

1.1 AMAÇ

19. yüzyıl sanayi devrimi sonrası gelişmeye başlayıp, 21. yüzyılda küreselleşmenin etkisi ile kapitalizm, kendi hegemonik yapısı içerisinde, kentsel planlamayı ekonomik kalkınmanın aracı haline dönüştürmüştür. Sanayi devrimi sonrasında, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonraki dönemde ivmelenen kapitalist sistem küreselleştikçe toplumsal yapı, tüketim toplumu şeklinde kitleselleşmiştir.

Kapitalist sistem kendini sürdürebilmek için öncelikle karlılık peşinde sermaye piyasasında dolaşıma çıkmak ve nüfuz edebildiği her coğrafyaya yayılmak zorundadır. Pazarı sürekli genişletmek ister. Kapitalizmin mekânsal hareketliliğini kolaylaştıran en önemli faktör ise sistemin kendini yeniden örgütlenme biçimleridir. Kapitalizm her girdiği aşırı birikim krizinde, yeniden örgütlenmek zorunda kalmış; üretimin yeni oluşan koşullara göre yeniden örgütlenmesi, krizleri aşmanın önemli çözümlerinden birisi olmuştur. Üretimin yeniden örgütlenmesi kaçınılmaz olarak bir şekilde 'mekânsal' olarak da yeni organizasyonlar gerektirmekte, her örgütlenme kendi mekânsal dinamiklerini oluşturmaktadır. Üretimin yeniden örgütlenmesi kapitalizmin hem coğrafi olarak hareketliliğini arttırıp, yerel farklılıkları kullanmasını kolaylaştırır, hem de yeni çalışma organizasyonları ile fiziksel mekân yapısını da değiştirir (Yırtıcı, 2005).

Çağdaş kapitalizmin küreselleşme süreci dünyayı tek bir 'pazar'a, yani bütün an ve noktalarında sadece piyasa kurallarının geçerli olduğu bir varlık alanına dönüştürmeye yönelmiştir. Küreselleşmiş dünya, her yerin 'pazar', her şeyin 'pazar için' var olduğu ve de herkesin 'pazar'da olduğu bir dünyaya dönüşmektedir (Cangızbay, 2004).

Küreselleşme çabasındaki sermayenin dünyası tüketim dünyasıdır. Tüketimin yeri günlük ve hatta anlık yaşamdır. Günlük hayattaki, çalışma, boş zamanı değerlendirme etkinlikleri ve aile ilişkilerini ise birey, girift bir biçimde, dünyadan ve tarihten kopuk olarak, özel yaşamın içe kapanması, bireyin biçimsel özgürlüğü, çevreye sahte bir güvence ile sahip çıkma ve yanlış bilme üstüne kurulu bir sahte sistemde yeniden düzenler. Adeta artı sermayenin kurguladığı dünya simülasyonu, dünyada bir katılım kandırmacısı olarak yaşanmaktadır. Bu simülasyon içinde bireysel yaşamların artışı ile gözlemlenen, tüketimin toplumu aslında ayırıştırıyor olduğudur (Baudrillard, 2013).

Kapitalizm sürecinin gelişiminde, hâkim meta piyasası içerisinde, kamusal alan eleştirel ve öğretici yetilerini yitirmiştir. Sosyal refah devleti sürecinde demokrasi kitleselleşmiş, kamusal alan ise feodalleşmiştir (Özbek, 2004). Kapitalizmin çocuğu olan burjuva kamusal alanı evresindeki özel bireylerin kamusal tartışma ortamı aracılığıyla iktidarı rasyonelleştirmeleri fikri, kapitalizmin tarihsel yapısal dönüşümü içerisinde metamorfoza uğramış ve kamusal alanın tamamen ortadan kalması tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır (Habermas, 2013;Özbek, 2004).

Kitleleşen tüketim toplumunda oluşan tek tip bir toplumsal alan söz konusudur. Bu toplumsal alanın tüketim mekânlarında bireyler kendilerini eylemekten öteye gidememektedir. Kitle toplumunun oluşturduğu toplumsal alan özel alanın işlevini görür hale gelirken demokrasinin hedefleyeceği bir kamusal alan şehir yaşantısında yer alamamaktadır. Kitle toplumu bireyleri tek tip bir toplumsal alanda ayrıştırırken, bireylerin bir arada eylemesine imkân tanıyacak olan kamusal alana çıkış yolları kaybedilmiştir. Kamusal alan ile beraber kamusallık da giderek yitirilmektedir. (Arendt, 2013).

Tüketim toplumunda, özel alanlar, kamusal alanları içerecek şekilde hâkim olurken gerçek demokrasinin temsilcisi olan kamusal alanın niteliği dönüşmüş ve yok olmaya yüz tutmuştur. Bu durum kamusal mekân üretimine de yansımıştır. Bu dönüşüm, sosyo-kültürel donatı alanlarının, çağdaş kapitalizmin mekânsal dayatmaları ile ekonomik kalkınmanın temel öncelik olduğu bir planlama geleneği çerçevesinde planlanmaları ve üretilmeleri anlamına da gelmiştir. Bu planlama ve üretim yaklaşımları ise kente ait sosyo-kültürel donatıların, sosyal süreklilik sağlamadaki rollerini kaybetmelerine neden olmuştur. Sosyo-kültürel donatı alanlarının sosyo-kültürel deneyim birikiminin gelişimi ve aktarımındaki önemleri ikinci plana atılmış, kamusallığa olan katkıları göz ardı edilmiş ve bu donatı alanları gerçek işlevlerini yitirmişlerdir. Kent planlama çoğunlukla, kentteki sosyo-kültürel donatı alanlarını sadece yer seçim ölçütleri açısından değerlendirmiş, söz konusu bu tesislerin kamusal alan oluşturma ilişkisi görece göz ardı edilmiştir. Sosyo-kültürel üretkenlikte, sürekliliğinin sağlanamaması kamusallığın da varlığını koruyamaması ve/veya gelişmemesi anlamına gelmektedir. Tezde öncelikle kamusallığı güçlendirecek bir sosyo-kültürel mekân üretiminin nasıl olması gerektiği arayışı söz konusudur.

İkinci bölümün başında ele alındığı gibi, 'Kamusal alan' (Public Sphere) kavramı, genelde siyaset ve hukuk bilimlerinin ele aldığı teorik yaklaşımlarda tartışılan bir kavram olmuştur. Buna istinaden planlama ve mimarlık disiplinlerindeki planlama ve tasarım yaklaşımlarında ve akademik araştırmalarda, daha ziyade 'kamusallık' (publicness) ve 'kamusal mekân' (public place) kavramları üzerinde durulmuştur. Yine batı kökenli 'public space' kavramı da 'public sphere' kavramı ile aynı Türkçe terim çatısı altına yerleştirilmiş ve Türkçe literatürde bu her iki kavrama birden 'kamusal alan' ifadesi uygun görülmüştür. 'Public Sphere',

'Public Space', 'Public Place' ve 'Publicness' olarak Batı kültüründe yer alan kavramların birbirleri ile olan kavramsal ilişkisellikleri sosyo-mekansal incelemeler açısından çok büyük önem arz eder. Ancak Türkçe literatürde, bu her dört kavramın kimi zaman tamamen ayrıştırılmaları ya da kimi zaman birbirlerini ikame etmeleri söz konusu olabilmektedir. Batı kökenli bir kavramlar dizisinin Türkçe karşılıklarını bulamıyor olması ciddi bir kavramsal kargaşa yaratmakta ve bu durum ise kavramlar arası ilişkilerin göz ardı edilmesine neden olmaktadır.

Bu tezin temel bir argümanı kamusal alan olmazsa, kamusal alanın olmayacağıdır. Bunun tersi önerme de geçerlidir: "Kamusal alan olmadan kamusal alan da olamaz." Burada argümanı şöyle açmak mümkündür; kültür üretiminin kamusal alanın gelişimiyle doğru orantılıdır. Bu açıdan mekânsal dinamikler ile kamusal alan olan "iletişim ortamı" arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran nitelikleri ya da özellikleri anlamak, kültür üretiminin kamusal alanı geliştirmede önemli ipuçları verir.

Kapitalizmin dönüştürdüğü mekân üretimi süreçlerinde, demokratik kamusal bilincin gelişimindeki rolü unutulmuş sosyo-kültürel donatı alanlarının, mekânsal üretimleri de niteliksel dönüşüm geçirmiştir. Tezde, çağdaş kapitalizmin etkisi ile meydana gelen niteliksel dönüşümlerin dışında kalabilen ve bu dönüşüm süreçlerine bir alternatif olma bağlamında ele alınabilen yeni nesil tiyatro mekânlarının, mekânsal üretim süreçlerindeki farklılaşmalar üzerinde durulmaktadır.

Tezde öncelikle sosyo-kültürel mekân üretim süreçlerinin kamusal alan ne kadar destekleyebildiği/etkilediği tartışılacaktır. Kamusal alanın oluşmasına yönelik mekânsal ve tarihsel sürekliliğinin sağlanmasında bu üretim süreçlerinin ne derece etkili olduğu irdelenmektedir. Sosyo-kültürel üretkenliğin gelişebilmesi için sosyal donatıların mekânsal üretim süreçlerinin, kamusal alanı güçlendirecek şekilde yapılandırılmasının gerekliliği tezin önemli bir argümanıdır.

Mevcut planlama pratiğimiz açısından, sosyo-kültürel tesis alanlarının neler olabileceği, hangi donatı standartları açısından imar planlarında nasıl düzenlenebileceği genel hatları ile ele alınmaktadır. Bu tez çalışması ile amaçlanan sosyo kültürel donatı alanlarının yer seçimini etkileyen, doğrudan bir takım mekânsal standartların elde edilmesi değildir. Daha çok mekânsal üretimin bir süreç olarak tanımlanması yapılacaktır. Mekân üretiminin bir süreç olarak ele alınması, günümüz çağdaş planlama yaklaşımları açısından da önemlidir. Stratejik Mekânsal Planlama, mekân ve yer arasındaki bağlamı, farklı aktörler üzerinden demokratik değerler, yerel yönetim ve planlama arasında kurgulamaktadır (Sartorio, 2005). Bu nedenle tez çalışması mekân üretim süreçlerini, bu bağlamda ele almaya çalışmaktadır.

Mekânsal üretim süreçlerinin kamusalılığı destekleyebilecek bir şekilde yapılandırılabilmesi, demokrasinin gelişimi için de büyük bir önem arz etmektedir. Bu yönüyle sosyo-kültürel mekân üretim süreçlerinin, kamusalılığı güçlendirmeye ve sosyo-kültürel üretkenliğin sürdürülebilirliğini sağlamaya yönelik yaklaşım, prensip ve ilkeler ile olan ilişkileri sorgulanmaktadır.

Tezin temel amacı sosyo-kültürel mekânsal üretim süreçlerinde, kamusalılığı ve kamusal üretkenliği besleyen bir mekânsal yapılanma stratejisi için nasıl bir mekânsal üretim alanının ele alınması gerektiğinin tartışılmasıdır.

1.2 KAPSAM VE YÖNTEM

Araştırmanın, kamusal kültür üretiminin sürdürülebilirliğini sağlayabilecek mekânsal üretim analizlerini nasıl yaptığının ve mekân üretimine yönelik önerdiği yöntem yaklaşımlarının anlaşılabilmesi için kavramsal arka plan ile süreç gelişiminin detaylı ve net bir şekilde açıklanabilmesi önemlidir.

Amaç kısmında da belirtildiği üzere araştırmanın temel amacı sosyo-kültürel mekân üretimi süreçlerinde kamusalılığı ve kamusal üretkenliği besleyen, kültürel üretim odaklı bir yapılanma stratejisinin nasıl olacağını sorgulanmasıdır. Bu bağlamda araştırmanın ilk evresinde, birbiri ile ilişkili ve kademeli olarak çeşitli alt başlıkların belirlenmesi ile çalışmaya başlanmıştır:

1. Kamusal alan kavramının tariflenmesi
2. Demokrasi, kamusal alan, kamusalılık ve kamusal üretkenlik ilişkilerinin ortaya konulması
3. Demokratik bir toplum yapısında, kamusalılığın, sosyo-kültürel gelişim, kamusal üretkenlik ve bu üretkenliğin sürekliliği açısından öneminin ortaya konulması
4. Kamusal alan ve kamusal üretkenlik ilişkisi bağlamında sosyo-kültürel donatıların rolünün ortaya konulması
5. Sosyo-kültürel donatılarda, kamusalılığı besleyen, kamusal üretkenliğin tariflenmesi
6. Kamusal üretkenlik bağlamında kamusal faydanın tanımlanması
7. Sosyo-kültürel donatılarda, kamusal fayda odaklı bir kamusal üretkenliğin, kamusalılığın var olabildiği mekân üretimi süreçlerinde gelişebildiğinin gösterilmesi
8. Sosyo-kültürel donatıları biçimlendiren mekânsal üretim süreçlerinin kendilerini de var eden bir kamusalılığa nasıl artı değer sağlayabildiklerinin belirlenmesi
9. Yerel yönetim ölçeğinde, fiziki planların kamusalılığı güçlendiren bir yönde işlemediği mevcut koşullarda, sosyo-kültürel politikalar çerçevesinde, var olabilen

bir kamusallığın ortaya çıkarılması ve bu potansiyelin bir şekilde desteklenmesi ve nasıl var edildiğinin tartışılması

10. Yerel dinamiklerin, yerel yönetimin yaklaşımının, konvansiyonel kavramların aşındığı, mevcut ortamda yeni kamusalıkların da üretilmediği durumda nasıl işe yaradığının ortaya konulması
11. Yerel yönetim yaklaşımlarının, belirleyici olacak bazı faktörler çerçevesinde yeniden ele alınmasının, kamusal alanın ve kamusallığın canlandırılmasında etkili bir araç olarak kullanılabileceğinin gösterilmesi ve bu faktörlerin tanımlanması
12. Elde edilen bulgular üzerinden sosyo-kültürel donatıların planlamasında, kamusalığı besleyen ve sosyo-kültürel gelişimin sürekliliğini sağlayabilecek bir mekân üretimine yönelik stratejik bir süreç yönetimi önerilmesi

Tüm bu alt başlıkların belirlenebilmesi, tezin kavramsal çerçevesinin oluşturulabilmesi, temel tartışma konularının ortaya konulması, bu konuda oluşmuş literatürün taranması gibi hususlar doktora araştırmasının ilk iki senesini almıştır. Bu süreç uzun ve derin bir kavramsal araştırma dönemi gerektirmiştir. Bu kavramsal sürecin gelişimi doktora tezinin omurgasını oluşturmaktadır. Kamusal bir arka planı oluşturabilmek açısından, gerekli ve önemli olan bir literatür araştırma süreci sonunda, tezin çeşitli teorisyenlerden devraldığı, kendi içinde tanımladığı ve birbiri ile ilişkilendirdiği kavramlar üzerinden aşağıda nedenleri açıklanan, donatı alanı ve yer seçimi daraltmaları çerçevesinde, yürütülen araştırma, derinlemesine mülakat, anket, saha çalışması, tematik haritalama yöntemleri ile geliştirilmiş ve çözümlenmiştir. Dolayısıyla, öncelikle kavramsal seçimlerin yapıldığı sürecin değerlendirilmesi ve temel tartışma konularının neden seçildiğinin kavranabilmesi, tezin altyapısının anlaşılabilmesi açısından çok önemlidir. Tezin kapsamı bu sürecin sonunda şekillenmeye başlamıştır.

Tez araştırmasının ilk evresinde, “kamusal alan”, “kamusalık”, “demokrasi”, “üretkenlik”, “sosyal donatı”, “kültür”, “kentleşme”, “tüketim toplumu”, “sosyal sermaye”, “iktisadi sermaye”, “çağdaş kapitalizm”, kavramları çeşitli, farklı teorisyenler çerçevesinde incelenmiştir. Kaynakçada yer alan tüm kaynaklar araştırmanın teorik altyapısının geliştirilmesinde önemli rol oynamıştır. Ama öncelikli olarak şu yazarları sıralamak temel yaklaşım açısından belirleyici olabilir: Arendt, Habermas, Negt, Kluge, Touraine, Bourdieu, Baudrillard, Lefebvre, Güvenç, Berktay, Jacobs, Harvey, Castells, Keleş, Keyder, Öncü, Bali, Başar, Yırtıcı, Doğan, Özbek. Araştırmanın başlangıcında, bu yazarlardan Başar, Yırtıcı ve Doğan’ın tezlerinde ortaya koydukları kavramsal ifadeler arasında bir ilişkisellik bulgulanmıştır. Bu ilişkisellik araştırmanın önemli bir altyapısını ve farkındalığını oluşturmuştur. Başar (2014), Yırtıcı (2005) ve Doğan’ın (2007) kavramsal teorileri arasındaki ilişkilendirme, kamusal alanın aşınması sonrasında maruz kaldığı niteliksel

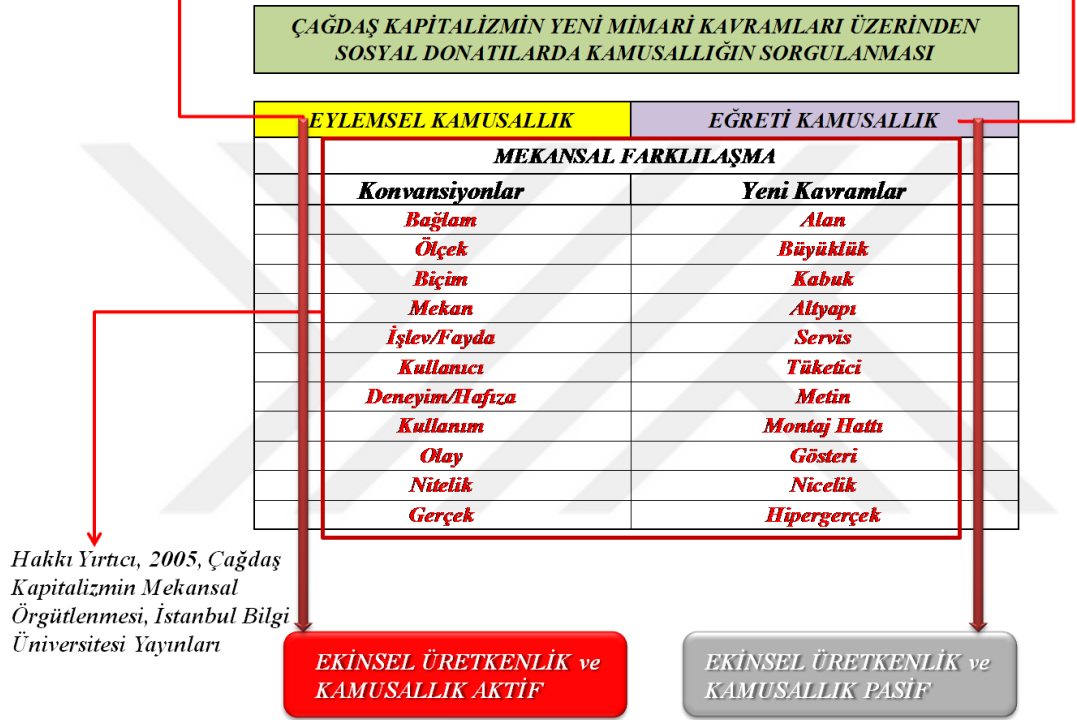
değişimin mekânsal üretimlerdeki yansımalarının neler olabileceği ya da mekânsal üretimlerdeki farklılaşmaların kamusal alanın varlığı açısından yarattıkları etkilerin neler olabileceği üzerine düşünülmesini mümkün kılmıştır.

Çağdaş kapitalizm sonrası mekansal üretime dair ortaya çıkan bu niteliksel farklılaşma aşağıda yer alan “Şekil 1.1.”de gösterilmiştir.

Deniz Başar, 2014, *Performative Publicness: Alternative Theatre in Turkey after 2000s*, Boğaziçi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Yazar **EYLEMSEL KAMUSALLIK** olarak çevirmiştir.

Ali Ekber Doğan, 2007, *Eğreti Kamusalılık- Kayseri Örneğinde İslamcı Belediyecilik*, İletişim Yayınları



Şekil 1.1.: Çağdaş Kapitalizmin Yeni Mimari Kavramları Üzerinden Sosyal Donatılarda Kamusallığın Sorgulanması

Kaynak: Bu tez çalışması için yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Yırtıcı'ya göre kapitalizm her girdiği aşırı birikim krizinde yeniden örgütlenmek zorunda kalmış; üretimin yeni oluşan koşullara göre yeniden örgütlenmesi, krizleri aşmanın önemli çözümlerinden birisi olmuştur.

Çağdaş kapitalizmde üretimin yeniden örgütlenmesi kaçınılmaz olarak bir şekilde 'mekânsal' olarak da yeni organizasyonlar gerektirmekte, her örgütlenme kendi mekânsal dinamiklerini oluşturmaktadır. Üretimin yeniden örgütlenmesi kapitalizmin hem coğrafi olarak hareketliliğini artırıp, yerel farklılıkları kullanmasını kolaylaştırır, hem de yeni çalışma organizasyonları ile fiziksel mekân yapısını da değiştirir (Yırtıcı, 2005).

Bu bağlamda, mekân çeşitli olay ve nesnelere sunulduğu bir “servis” halini alır. Ancak artık olay ve nesnelere içinde buldukları zaman ve yerle ilişkileri kalmamıştır. Yerel olanın tanıdıklığı ve geleneksel olanın sürekliliği yoktur. Mekân çeşitli olay ve nesnelere sunulduğu bir servis halini alınca artık “altyapısal” bir karakter göstermeye başlar (Yırtıcı, 2005).

Modern mekânlarda, toplumsal uzlaşma ile deneyim ve hafızanın yerini ‘metin’ alır. Havaalanları, otoyol sistemleri, alışveriş merkezleri gibi yerlerin kullanımı bu metinler üzerinden gerçekleşir (Yırtıcı, 2005).

Sermayenin küresel akışı, mekânın içinde bulunduğu bağlam kavramını dönüştürmüştür. Sermaye mekânın yerel özelliklerini, bağlam kavramının temelindeki mekân ve yer ilişkisini ortadan kaldırır. Bağlam kavramı içi boşaltılmış boş bir kategoriye indirgenir. Bağlam kavramının yerini soyut bir mekân-yer ilişkisini tarif eden “alan” kavramı alır (Yırtıcı, 2005).

Bağlam konvansiyonunun değişimi mekânın içi ve dışı arasındaki ilişkiyi yani “biçim” ve “işlev” arasındaki geleneksel ilişkiyi de yok eder. Sermayenin gelişim hızı ve dinamizmi, yoğunlaştığı yerlerdeki “ölçek”i de değiştirir. Ölçeğin kazandığı yeni anlam başka bir kavramla ifade edilmeye gerektirir. Bu dönüşüm zincirleme olarak devam eder ve mekânın içinde geçen olaylara, ilişkilere, nesnelere ait her türlü konvansiyonun yeni baştan tanımlanması gerekir (Yırtıcı, 2005).

Yırtıcıya göre, mimaride mekân tasarımlarında ele alınan konvansiyonel kavramlar, artık yerlerini çağdaş kapitalizmin, mekânları örgütlemeye kullandığı kavramlara bırakmışlardır. Tez araştırmasında, kapitalizmin kamusal alanın varlığını da tehdit eden yapısı düşünülerek, bu kavramlar üzerinden kamusal alanın var olabilmek için ihtiyaç duyabileceği nitelikler üzerine düşünülmeyle başlanmıştır. Bu aşamada Deniz Başar’ın ortaya koyduğu ‘eylemsel kamusal alan’ nitelikleri ile Ali Ekber Doğan’ın ortaya koyduğu ‘eğreti kamusal alan’ kavramı çerçevesinde oluşan niteliklerin karşılıklı tartışılması Şekil 1.1. deki tablonun oluşturulmasına imkan tanımıştır.

Ali Ekber Doğan (2007), kent mekânını, toplumsal olanla mekânsal olanın diyalektik bir ilişki içinde olduğu ve birbirini karşılıklı olarak etkilediği bir yer olarak kavramlaştırmaktadır. Kent yalnızca yapısal etkenlerin değil, toplumsal failerin eylemlerinin de biçim verdiği bir yer olarak ve aynı zamanda bu eylemlerin belirleyicilerinden olan toplumsallığın şekillendiği bir ortam olarak ele alınmaktadır.

Araştırma konusunu kent yönetimleri oluşturmaktadır. Kent yönetimleri (belediyeler) kentin bu ikil özelliğinden dolayı, hem bir yapı hem de bir aktör olarak tanımlanmaktadır. Araştırma Kayseri ili örneğinde yapılmıştır. Kentteki hâkim kültür örüntüsünü oluşturan

kayseri muhafazakârlığının, yeni tüketim kalıpları içerisinde ve hayırseverlik patlamasıyla yeniden üretimi söz konusudur. 1990'lı yıllardan itibaren yerel sermaye kesimleri kentsel siyasaların belirlenmesinde ağırlık kazanmışlardır. Kent yönetimleri adına “demokratik katılımcılık” olarak geliştirilen söylem ise “başkanın halkla yüz yüze temas ettiği buluşmalardan ibaret bir temsil olarak” kurgulanmıştır. Böylelikle, içeriksel anlamı kapitalist niyetlerle doldurulmuş olan “demokratik katılımcılık” söylemiyle seçilmiş kent yönetiminin, yerel sermayenin gösterdiği ekonomik gelişmenin gereği olarak, “dünya kenti olmak” adına günümüz kapitalizminin rasyonalitesine uygun mekân düzenlemelerini hedeflemesi kaçınılmaz olmuştur. Değişim değerinin kullanım değerini yok ettiği ortamda “toplumsal ortak çıkar” ise kent yönetiminin “dünya kenti olmak” adına rant değerleri artışı hedefleyen mekan üretimlerine endekslenmesi olmuştur. Bu çerçevede ‘toplum faydasının’ değişim değeri üzerine kurulması ile kent mekânına değişim gözüyle bakan ve kentsel rantlardan aldığı payı arttırmak isteyen muhafazakâr sermayedarların kent yönetimi ile el ele vererek dönüştürdükleri ya da güçlendirdikleri bir kamusal alan anlayışı söz konusudur. Doğan bu kamusal alanı “eğreti kamusal alan” olarak tanımlamaktadır (Doğan, 2007).

Doğan'ın Kayseri ilinde belediyeler üzerinden analiz ederek yorumladığı kamusal alan, ‘kamusal alan’ bağlamında değerlendirildiğinde, kamusal alanın hegemonik bir yapıda hayırseverlik ile koşullandırılması modern siyasal anlamıyla kamusal alanı geriletken ve onun ile ters orantılı bir yapı arz eden bir durum ortaya çıkarmasına neden olmaktadır. Bu ‘eğreti kamusal alan’ “eylemsel kamusal alan” bağlamında kamusal alanın taşıdığı, eleştirel ve politik bir katılımı barındıran niteliği tamamen yok etmektedir.

Deniz Başar (2005), ‘eylemsel kamusal alan’ (performative publicness) kavramını, ‘Habermas ile Negt ve Kluge’nin teorik yaklaşımları üzerinden geliştirmiştir. Bu teorisyenlerin ele aldığı ‘kamusal alan’ kavramının ortam özellikleri üzerinden, bu iletişim ortamına dair ortak niteliksel değerlerden yola çıkarak bu ortamın ihtiyaç duyduğu kamusal alanın tanımına ‘eylemsel kamusal alan’ demiştir. Bu ifade ile anlatılmak istenen demokratik gelişim ve sosyal sermaye gelişimi açısından etkili bir ‘kamusal alanın’ (public sphere) ihtiyaç duyduğu yapısal nitelik eylemsellik olarak ortaya konmak istenmiştir. Kamusal alanın bu eylemsellik niteliği kamusal alanın aktif olma özelliği, politik yönü ve üretkenliği ile ilişkilidir.

Bu tez çalışması kapsamında da kamusal alanın sahip olması gereken kamusal alanın niteliği bu değerler bağlamında öngörülmüştür. Dolayısıyla kamusal alanın bünyesinde barındırdığı ve sosyo-kültürel gelişimin sürdürülebilirliğini sağlayan ve kamusal alanı güçlendiren üretkenlik, bu teze özgü olarak, ‘ekinsel üretkenlik’ kavramı ile ele alınmıştır.

Bu çalışmada, ‘Kamusal alan üretimi’ anlamında, ele alınan ‘ekinsel üretkenlik’ kavramı ile ‘kültür’ kökeni yerine ‘ekin’ kökeninin kullanılması, ‘kültürel’ üretkenlik ifadesi yerine

'ekinsel' üretkenlik ifadesinin tercih edilmiş olma sebebi kesinlikle öz Türkçe kullanma kaygısı ile ilgili değildir. Türkçedeki kavramsal ifade zorluğu ve yetersizliği, çeşitli aşamalarda bilimsel tartışma ortamlarında irdelenmiştir. Cumhuriyet sonrası Türkçeye 'kültür' sözcüğünün bir karşılığı olarak Ziya Gökalp ekolü ile kazandırılmış olan "ekin" sözcüğünün tercih edilmiş olması 'kültür' kelimesinin toplumsal yaygın algıda 'deneyim aktarımına' ve 'ilişkiselliğine' istinaden bir yetersizlik barındırması dolayısıyladır. Bu tercihin epistemolojik olarak 'deneyim aktarımına' ve 'ilişkilendirilmesine' işaret ediyor olması bu tezin kavramsal yaklaşımı açısından dikkate alınması gereken önemli bir yönüdür.

Başar, yüksek lisans tezinde Habermas ile Negt ve Kluge'nin teorik yaklaşımları üzerinden, sosyal sermaye açısından etkili bir 'kamusal alanın' (public sphere) ihtiyaç duyduğu yapısal nitelik olarak 'eylemsel kamusalılık' (performative publicness) kavramını ortaya koymuştur.

Bu doktora araştırması sürecinde de Habermas ile Negt ve Kluge özellikle incelenen yazarlardan başlıcaları olmuş ve bu yazarların kamusal alan niteliklerinin aslında Türkçedeki ifadesiyle bir 'üretim', 'üretkenlik' temelini esas aldığı dikkat çekmiştir. Ancak 'üretim' ve 'üretkenlik' kavramları akademik literatürde, büyük bir oranda, Marks kökenli olarak iktisadi bir anlam çerçevesinde ele alınıyor olduklarından tezde önemli kavramsal zorluklar ortaya çıkmıştır.

Tezin ilk evrelerinde "Şekil 1.2."de ifade edilmeye çalışıldığı şekilde, tezde kamusal alanın kavramsal tanımında ihtiyaç duyulan üretkenlik kavramı, İngilizce 'productivity' kökeninde aranmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, üretkenlik ve kentsel canlılık (vitality) ilişkisi uzun bir süre üzerinde durulan bir kavram ikilisi olmuştur.



Şekil 1.2.: Planlamada Kamusal Üretkenlik Temelli Bir Yöntem Arayışı

Kaynak: Bu tez çalışması için yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Ancak kentsel canlılık literatürde planlama ve iktisadi kalkınma eksenini üzerinde tartışılan bir kavram olduğundan ilerleyen süreçte bu kavram çerçevesinden çıkmıştır. Zira tezin üretkenlik kavramı üzerinde duruyor olmasının sebebi; kamusal alanın varlık kaynağı olan ve bu alanı besleyen, kamusal alanın da sürekliliğinde rol oynayan üretkenliğin ne olduğunun sorgulanması ve tanımlanmasıdır. Bu üretkenlik iktisadi kalkınma hedefindeki maddi üretkenlik tanımından farklılaşmakta, sosyo-kültürel gelişimi, demokratik gelişimi ve iletişimi hedefleyen bir eylem alanını kapsamaktadır.

Deniz Başar (2014), tarafından ifade edilen ‘eylemsel kamusal alan’ açıklaması araştırma sürecinde bu yöndeki kavramsal arayışa önemli bir katkı sağlanmıştır. Başar’ın (2014), yüksek lisans tezinde, bu doktora çalışması ile benzer bir hedef doğrultusunda ‘eylemsel kamusal alan’ (performative publicness) kavramını yapılandırdığı gözlemlenmiş ve bu tez için de bu kavram başlangıç için bir ön kabul olmuştur.

Karşılıklı konuşma, iletişim kurma ve etkileşim içinde olmanın kurumsallaşmış bir alanı olarak özetlenebilecek ‘kamusal alan’ düşüncesi, demokratik kuram ve uygulama açısından, hayati bir önem arz eder. Modern çağ, devletten ve Pazar yerinden uzak olan bu kamusal alanın aşınmasına tanık olmuştur. Bu soruna yönelik olarak Arendt ve Habermas’ın teorik yaklaşımları bu alanda öne çıkan temel yaklaşımlardır.

Jurgen Habermas, kamusal alan modelini tarihsel ve toplumsal koşullarla birlikte kapitalizmin içine yerleştirmiş ve bu bağlamda çözümlemiştir. *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* çalışmasında kamusal alanın tarih içindeki dönüşümlerini takip ederek feodalizmde “temsili kamu”, sonrasında “edebi kamu” ve daha sonrasında ise “politik kamu”nun oluşma süreçlerini ortaya sermiştir. En son olarak refah devletinde kamusal alanın çöküşünü, kamusal alanın kamusal alanını ve özel alanın özerkliğini yitirdiğini ve ideolojik bir söyleme dönüştüğünü belirtir (Yükselbaba, 2008).

Habermas’ın Türkçeye ‘Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü’ olarak çevrilen kitabı, Habermas’ın kamusal alan kavramını nasıl tanımladığını anlayabilmek adına temel bir kaynaktır. Ancak yeterli değildir. Habermas’ın, *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*’nde demokrasinin meşruiyet ilkesi olarak ortaya koyduğu “kamusal alan ilkesi”, daha sonraki *İletişimsel Eylem Kuramı*’nda daha çok etik boyutunu dikkate alarak “ideal konuşma durumu” ve “kısıtlanmış söylem” yoluyla tanımlanmaktadır. *Between Facts and Norms*’da ise demokrasinin meşruiyet boyutu olarak kamusal alan ilkesi, demokrasi ve hukuk ilişkisinde ele alınmaktadır (Yükselbaba, 2008). Habermas teorik alt yapısını kurguladığı kamusal alan kavramına, zaman içerisinde, sürekli eleştirel bir bakış açısıyla geliştirdiği araştırmalarında, farklı yönler kazandırmıştır.

Kamusallığın Yapısal Dönüşümü kitabı kamusal alan tartışmalarında en fazla değinilen ve eleştirilen eser olmuştur. Gene de kamusal alan kavramının felsefe tarihinde daha önce ele alınmadığını söylemek yanlış olur. Bu bağlamda tez çalışmasında kamusal alanın felsefe, iktisat ve siyaset tarih çerçevesinde çeşitli teorisyenlerce ele alınmış olması dolayısıyla, kavramın felsefe tarihinde ve liberal gelenekte nasıl ele alınmış olduğuna dair kısa bir özet çerçeve çıkarılmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ivmelenen kamusal alan tartışması ortamında, Seyla Benhabib kavramın teorik yapılandırılmasını, üç farklı model gelişimi üzerinden tanımlamış ve kamusal alan kavramını bu üç farklı model yapısında ele alarak incelemiştir (Benhabib, 1996). İlk model Hannah Arendt'in görüşlerinde temellendirilen "*cumhuriyeti ve sivil yaşamı erdeme dayandıran geleneklerde ortak olan kamu alanı anlayışı*" olan "agonistik (tartışmacı) ve birleşimsel" görüşü benimser. İkinci model Kant'la başlayan ve liberal geleneğin "adil ve istikrarlı kamu düzeni" anlayışıyla biçimlenen "legalistik" kamu alanı modelidir. Son olarak da Habermas'ın içinde yer aldığı "söylemsel kamu diyalogu" modeli gelmektedir. Kamusal alan modelleri üzerinde yapılan tartışmalarda genel olarak Benhabib'in yaptığı modellemenin temel alındığı görülmektedir. Bu modellerin her biri toplum hakkında farklı yaklaşıma sahiptir ve bu bağlamda her biri farklı politik tercihi göstermektedir. Yükselbaba, Benhabib modellemesine ek olarak "proleter kamusal alan"ı da dördüncü bir model olarak eklemeyi önermektedir (Yükselbaba, 2008). Tezde bu modellemenin izinden gidilmiştir.

Kamusal Alan kavramı, felsefe, siyaset, iktisat ve sosyoloji disiplinlerinde tartışılan bir kavram olarak ön plana çıkmaktadır. Tez yazarının mesleki altyapısının mimari ve planlama disiplininden geliyor olması, konunun kavranabilmesinde zorlayıcı bir etken olmuş ve araştırma sürecinin uzun soluklu olmasını gerektirmiştir.

Özellikle Habermas'ın anlaşılabilmesinde önemli zorluklarla karşılaşmıştır. Ancak, temelde iki açıdan önemli zorlayıcı durumdan bahsedilebilir. Öncelikle, yazarı Almanca olan orijinal dilinden değil İngilizce ve Türkçe çevirilerinden takip etmek gerekmiştir. Bir diğer önemli zorluk ise Frankfurt ekolünden gelen yazarın ekolün prensibi gereği eleştirel bakışa sadık kalarak, sürekli teorisini, kendisini de sorgulayan bir yöntem yaklaşımı ile geliştirme çabasında olmasıdır. Bu sebep dolayısı ile Habermas'ın anlaşılabilmesi için bu konuda Türk akademik çalışma hayatında 'Kamusal Alan' tartışmasına yıllarını vermiş ve bu kavram çerçevesinde önemli çalışmalar yapmış, katkılar sağlamış olan Meral Özbek'in fikir ve yorumlarından yararlanılmıştır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında en önemli temel kaynak Meral Özbek'in (1994) derlediği, 'Kamusal Alan' başlıklı kitabı olmuştur. Kitap Özbek'in 'Kamusal Alan'a yönelik farklı temalardaki çeşitli makalelerini ve önemli teorisyenlerin makalelerinin derlemesini içermektedir.

Habermas'ın teorisi çerçevesinde kamusal alan kavramının anlaşılabilmesi yönünde, yararlanılan diğer önemli kaynaklar ise Dacheux (1999), Timur (2012), Yükselbaba (2012) olarak sıralanabilir. Araştırma için eldeki bu kaynaklar ile yetinilmesinin uygun olamayacağı düşünülerek, 'ULAKBİM' ve 'DERGİPARK' arama motorlarında, Türkiye'de 'kamusal alan' üzerine yazılmış tüm makaleler doktora tezinin kavramsal çerçevesinin oluşturulabilmesi yönüyle, sırasıyla taranmış, okunmuş, incelenmiş ve kaynakçalarından yararlanılmıştır. Bu araştırma kapsamında Habermas ve kamusal alan üzerine, yukarıda belirtilen kaynaklar dışında, yararlanılan diğer kaynakların başlıcaları şu şekilde sıralanabilir: Benhabib (1996), Villa (1996), Karadağ (2003), Yükselbaba (2008), Hasdemir, Coşkun (2009), Çelikoğlu (2011), Kalaycı (2013), Mınarlı (2014), Koç (2015).

Yükselbaba'nın (2008), Benhabib (1996), modellemesine dördüncü bir model olarak eklediği "proleter kamusal alan" Negt ve Kluge (1962), ikilisinin teorisine dayalıdır. Negt ve Kluge'nin 1962'de Almanca olarak kendi dillerinde kaleme aldıkları, 'Experience and Public Sphere' adlı eser 1972'de ilk olarak İngilizceye çevrilmiştir. Maalesef bu eser, halen Türkçeye kazandırılmamıştır. Akademik çalışmalar açısından bu durumun önemli bir eksik olduğu düşünülmektedir. Bu iki yazarın İngilizceye çevrilen eserlerinde dahi bazı kavramların Almanca ifadesiyle olduğu gibi kullanılmasının tercih edilmiş olması, bu yazarların teorik yaklaşımlarında, dilde sürdürülen kültür kökenli kavram bilimine, kavramların epistemolojik yapısının önemine ne kadar dikkat ettiklerini göstermektedir. Bu durum teorilerinin net bir şekilde anlaşılmasını oldukça zorlaştırmaktadır. Bu nedenle farklı disiplinlerden gelen ve bu yazarları anlamak isteyen araştırmacılar için, bu yazarların teorik ifadelerinin doğru anlaşılabilmesi, 'kamusal alan' kavramı çalışan, bu konuda uzmanlaşmış kişilerin yorum ve fikirleri ile sağlanabilmektedir. Bu bağlamda Özbek'in, Habermas'ı daha iyi anlayabilmek için yararlanılan 'Kamusal Alan' kitabı, Negt ve Kluge'nin 'Kamusal Alan' teorilerinin anlaşılması için de bir turnusol kağıdı görevi görmüştür. Bunun yanı sıra şu yazarların da bu ikilinin teorik yaklaşımının anlaşılmasında araştırmaya katkıları olmuştur: Yükselbaba'nın (2008), Coşkun (2006)

Bu tezde, Deniz Başar'dan (2014) farklı olarak, Habermas, Negt ve Kluge, ile birlikte Arendt'in teorik yaklaşımı da aynı kavramsal çerçeveye dâhil edilmiştir. Arendt'in pek çok eseri Türkçeye anlaşılır, akıcı bir dille kazandırılmıştır. Arendt'in 'kamusal alan' (public realm) kavramına yönelik yaklaşımları detaylı olarak hem kendi yazdığı çeşitli eserler hem de Arendt ile ilgili yapılmış araştırmalar üzerinden incelenmiştir. Öncelikli yararlanılan eserleri şu şekilde sıralamak doğru olacaktır: Arendt (2011), Arendt (2012), Arendt (2013), Arendt (2014), Berktaş (2012), Kalaycı (2013), Kılıç (2012), Yılmaz (2007), Yükselbaba (2008), Öcal (2006). Arendt'in (2011), 'kamusal alan' (public realm) kavramına yönelik niteliksel yaklaşımları diğer üç teorisyenin kamusal alana yönelik niteliksel yaklaşımları

açısından çok önemli benzerlikler ortaya koymaktadır. Her dört teorisyen açısından da ‘eylemsel kamusal alan’, eleştirel, politik bir kamusal alan yapısı açısından önemli bir ortak yapısal nitelik barındırmaktadır. Sosyal sermayenin sürdürülebilirliğini sağlayacak bir kamusal alanın üretkenlik barındıran bu eleştirel ve politik yönü, demokratik gelişimin en önemli itici güçlerindedir. Bu yapısal nitelik dikkate alındığında, Deniz Başar tarafından öne sürülen ‘eylemsel kamusal alan’ ifadesinin sosyal sermayenin sürdürülebilirliğini sağlayacak bir kamusal alan tanımı açısından temel bir ‘nitelik’ olması gerektiği bu tezde önemli bir ön kabul Olmuştur.

Habermas, Negt ve Kluge ve Arendt’in teorilerinde ortak bir niteliksel yapı: Eylemsel Kamusal Alan



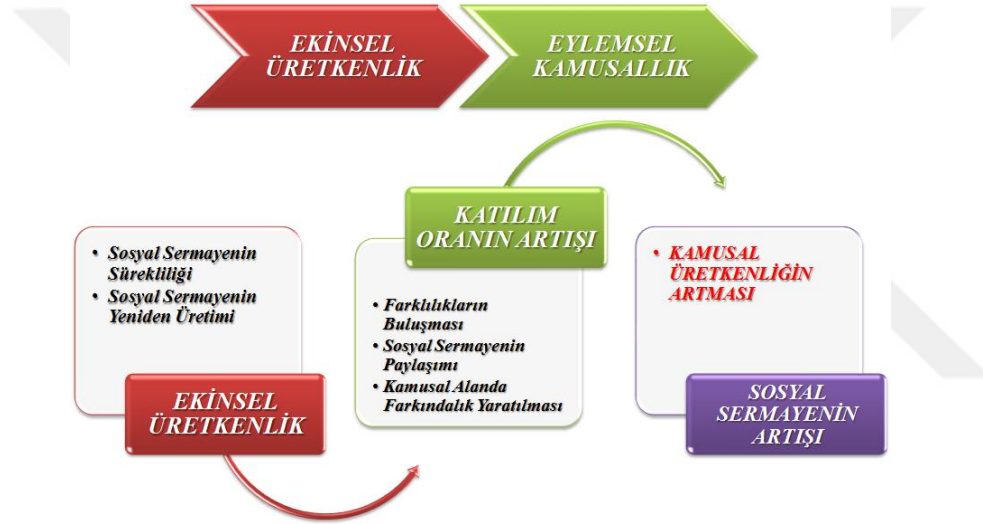
Şekil 1.3.: Habermas, Negt ve Kluge ve Arendt’in teorilerinde ortak bir niteliksel yapı: Eylemsel Kamusal Alan

Kaynak: Bu tez çalışması için yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Bu tez araştırması sürecinde, teorik araştırma derinleştikçe ve literatür okumaları zenginleştikçe, kamusal alan için bu “eylemselliğin” zaten vazgeçilmez bir değer olduğuna karar verilmiştir. Deniz Başar ile bu aşamada kavramsal ifade açısından bu tezin teorik çerçevesi kapsamında ayrılmıştır. Eylemselliğin kamusal alanda varlık bulacak bir kamusal alanın vazgeçilmez niteliği olduğu kabul edilmiş, ancak demokrasinin temel taşı olan kamusal alan düşünüldüğünde kamusal alanın belli niteliklere göre ayrıştırmanın doğru olmayacağına karar verilmiştir. Kamusal alan demokrasi düşüncesinin bir parçasıdır. Kamusal alan ise kamusal alanın en temel aracıdır. Bu önerme ile araştırmaya devam edilmiş, ‘eylemsellik’ ise kamusal alanda varlık bulacak kamusal alanın niteliksel özelliklerinden birisi olarak değerlendirilmeye alınmıştır. ‘Eylemsellik’ kamusal alanı var eden kamusal alanın sıfatlarından birisidir.

Bu tezde ifade bulan ve yeni bir kavram olarak ortaya çıkan ‘ekinsel üretkenlik’ ifadesi ise bu kamusal alan’ın eylemsel özelliğine, kamusal alanın eylemselliğine yönelik olarak, toplum-mekân dönüşümleri diyalektiğinde, mekânların, kamusal alanın var olabildiği ortam özelliklerini hazırlayabilecek ‘mekân üretimlerine’ yönelik olarak yapılanabilmeleri için yeni bir aracın ve/veya yok olan bir aracın arayışı çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede şu önerme ile yola devam edilmiştir: “Sosyal sermayenin sürekliliği için sosyal sermayenin yeniden üretimine yön verecek bir ‘ekinsel üretkenlik’ mekân üretimlerinde de rol alabilmelidir. Mekân üretimlerinde oynadığı bu etkin rol ile kamusal alanda farklılıkların demokratik biraradallığını imkân tanıyabilecek ve mekânda aktif olabilen katılım oranlarının artışı ile kamusal alanın eylemselliğine ve canlanmasına imkân verebilecektir.”

Kamusal Üretkenliğin Artmasında Ekinsel Üretkenlik ve Eylemsellik



Şekil 1.4. : Kamusal Üretkenliğin Artmasında Ekinsel Üretkenlik ve Eylemsellik

Kaynak: Bu tez çalışması için yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Kamusal alan demokratik bir kent yaşamının varlığı ve sürdürülebilirliği açısından önemli bir temel ilkedir. Sosyal sermaye ne kadar yüksek ise eylemsel bir kamusal alan ve dolayısıyla kamusal alan da o kadar etkili olabilmektedir.

Tez, kamusal alanın eylemsel niteliğinin sosyal sermayenin sürdürülebilirliğinin bir göstergesi olması açısından çok önemli ve gerekli olduğunu kabul etmiştir. Bu yaklaşım çerçevesinde, kamusal alanın varlık bulabileceği mekân üretimlerinde ‘ekinsel üretkenliğin’ önemli bir dinamik olduğunu ortaya koymaktadır. Kamusal alanı besleyecek mekânsal üretimler bağlamında, Yırtıcı (2005)’nin ‘Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi’ adlı eserindeki, kavramsal yaklaşımları, bu tezde bir ön değerlendirme aracı olarak ele alınmışlardır. Bunun için Çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenmesi bağlamındaki mekân üretimlerinde kullanılan yeni mimari kavramsal yaklaşımlar ile konvansiyonel mekân üretimlerindeki

kavramsal yaklaşımlar arasındaki farklar üzerinden mekân üretimleri irdelenmiş, tartışılmış ve ekinsele üretkenliğe ne tür üretimlerin imkân tanıyabildiği araştırılmaya çalışılmıştır.

Sosyo-kültürel mekânların biçimlenmesinde ve çağdaş kapitalizm bağlamındaki dönüşümlerinde bu değişen mimari kavramların etkili olduğu düşünülmektedir. ‘Ekinsele üretkenliğin’, çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenmesi yönündeki planlama yaklaşımları ve mimari kavramlar çerçevesinde üretilen mekânlarda değil; mimarinin geleneksel konvansiyonları ile üretilebilen mekânlarda etkin olması dolayısıyla kamusal alanın eylemsel nitelik kazanarak sosyal sermayenin sürdürülebilirliğine hizmet edebildiği düşüncesi üzerinde durulmuştur.

Yapılan akademik tartışmalarda görülmüştür ki, Yırtıcı’nın (2005) konvansiyonlar olarak ele almış olduğu mimari kavramlar ile kamusal alana ait iletişim ortamını var edebilecek fiziki mekânsal özellikler irdelenebilmektedir.

Kamusal alanın bir demokratik buluşma, sosyo-kültürel ve politik üretkenlik alanı, bir sosyo-kültürel gelişim alanı olarak düşünülmesi gerekir. Bu iletişim ortamının yer alacağı somut fiziksel ve mekânsal ortamların kendi “bağlamları” ile ilişkili, kendi bağlamında sürekli katılımı ve üretimi sağlayacak, her türlü katılımcıya imkân tanıyacak bir “ölçeğe” denk gelmeleri, ölçeği ile bağlamındaki ilişkileri ortaya koyabiliyor ve kendi bağlamında dışsal ilişkileri sorgulatabiliyor olmaları gereklidir.

Böyle bir mevcut kamusal alanın varlığında, insan öznellik dozunu en yüksek noktaya çıkartarak tarihsel gerçeklik üretmekle, kendisini de içeren ama tümüyle kendi öncesinden/dışından verilmiş/belirlenmiş bir gerçekliği değil de, artık kendisinin de belirleyicilik payı olduğu bir gerçekliğe hayat vermiş olur. Tarihin öznesi olmak, yani tarih üretmek, insanın kendi kendisini özne yani itibariyle genişleterek yeniden üretmesi demektir (Cangızbay, 2004). Kamusal alan aslında bu tarihsel gerçekliğin yaşam alanıdır. İnsanların özne olarak öz varlıklarını yeniden üretebildikleri bir alan olması dolayısıyla kamusal alan hipergerçeklik içinde yaşamını sürdüremez.

Tarihsel gerçeklik, yaşanmış deneyimlerin toplu bir hafızasıdır. “Deneyim”, medeniyetin önemli yapı taşıdır. “Deneyim” yaşanmış “olayların” sonuçlarından toplumsal bellekte yararlanılmasını sağlar. Önemli olan bu “olaylardan” çıkan nedensellik ilişkileri üzerinden kamusal fayda sağlayacak, kamusal erdem açısından insanlığı daha ileri götürebilecek değerler ve ilkeler çıkarabilmektir. Medeniyetin gelişimin sürecinde, toplumsal yaşama dair deneyimler, insanlar için üretilen mekânlar içinde tezahür etmektedirler. Dolayısıyla mekân deneyim kazanımı açısından önemli bir taşıyıcı ve aktarıcı araç görevi görmektedir. Mekânın niteliksel özellikleri, içinde cereyan eden “olayların” tarihsel belleğe dâhil olması açısından çok büyük önem arz ederler. Mekân nicelikse anlam taşımaya ve metalaşmaya başladıkça

toplumsal bellekte de yer edinemez. Deneyimlerin biriktirilmesinde ve toplumsal hafızada önemli bir rolü olan mekân, sermayenin dönüştürdüğü örgütlenme çerçevesinde, *ilişkilerin orada bulunuyor durumunu* dışsallaştırmaktadır. “*Olaylar*” mekân ve zamanda ayrıştırılmakta ve nedensellik ilişkileri koparılmaktadır.

Kamusal alan aynı zamanda toplumsal hafızanın da bir alanıdır. Ya da başka bir ifadeyle, toplumsal hafızanın yer alamadığı bir ortamda kamusal alan da var olamaz. Zira kamusal alan deneyimlerin aktarıldığı, deneyimlere istinaden kamusal fayda açısından sorunların ve çözümlerin tartışılmasını hedefleyen bir ortamdır

Kamusal alanın var olabileceği bir mekânda tüketici bireyin özne olabilmesi mümkün değildir. Bireyin özneliği ile kullanıcı konumunda olması ve varlığını hem bireysel ve hem de kamusal fayda için eyleyebilmesi ile ilgilidir. Bir mekânın kamusal alan oluşturabilmesi için mekânın bireylere, onları beşerlikten çıkarıp insan yapan özne kimlikleri ile kullanım imkânı vermeli, varlıklarını kamusal faydaya yönelik olarak eyleyebilmelerine olanak sağlamalıdır. Kamusal alanın kullanıcısı olacak özneler kamusal alana imkân veren mekânın kendilerine sağladığı kullanım koşullarında kendilerini yeniden üretebilen, bu yeniden üretimler ile kamusal fayda ortaya kayabilme çabasında da olan, beşerlik sınırlarını aşan ontolojik anlamda insan olan bireylerdir. Dolayısıyla, kamusal alanın bir mekân üzerinde var olabilmesi için tüketici kalıplarından sıyrılmış, mekânın kullanımı çerçevesinde kullanıcı olarak kamusal özne kimliğini ortaya kayabilen kullanıcılara ihtiyacı vardır. Kamusal alanı barındırabilecek bir mekânın yapılabilmesi için, mekânın hem özel hem de kamusal alanda özne olabilen bireylerce bir işlev üzere kurulmuş ve kamusal fayda üretimini ön plana almış olması gereklidir.

Kamusal alan kent yaşamı ile ilişkilidir, kent yaşamını ilgilendirir. Bu yüzden de medeniyetin üzerinde kurulabileceği bir zemin teşkil eder. Demokratik bir kent yaşamının dinamiklerinden biri olan kamusal alan yapılanmalarının, üzerinde somutlaşacağı fiziki mekânlar ya da kamusal alanların kendi üretkenlikleri ile üretecekleri somut fiziki mekânlar, dış ilişkilerden bu ölçüde bir yalıtılmışlık içinde olduklarında, işlevlerini yerine getiremezler. Zira kamusal alanın işlevi buldukları fiziki, tarihi ve sosyolojik bağlam içerisinde kent yaşamını ve dışarıdaki ilişkileri sorgulayabilmek, çeşitli yöntemler ile hayatı keyifli kılmamanın ve sosyo-kültürel gelişimin yollarını aramaktır.

Kamusal alanın varlığı kamusal fayda üretimini hedefleyen bir niyetin varlığına ihtiyaç duyar ve bu kamusal fayda üretimi “*olaylar*” ile ilgilidir. Kamusal alan “*olayları*” sorgulayan, sahneleyen, eleştiren, çözüm yolları arayan ve beklenmedik olaylara sahne olabilen bir atmosfer içerir. Kamusal alan bir mekânda yapılandığında, bu alana ne zaman hangi öznelerin dâhil olacağı, hangilerinin hangi olaydan nasıl etkileneceği, hangi öznelerin

nasıl ve ne tür olaylara neden olabileceği belirsizdir. Asıl tam da bu belirsizlik kamusal alanın temel bir niteliğidir. Zira kamusal alanda belirsizliklere gebe olayların deneyimlerini sorgulamak, biriktirmek ve aktarabilmek önemlidir. “*Olaylar*” kent hayatının ve kentlilerin çeşitli karmaşık ilişkileri üzerinden tezahür ederler. Kamusal alan da zaten bu ilişkilerin kendi bağlamları içinde irdelenebildiği ve kendi içinde yeni “*olayların*” doğuşuna da sahne olabilen bir karşılaşma ve iletişim ortamıdır.

Sermayenin “*kabuk*” ile yalıtılmış “*gösteri*” alanları, kurguladıkları “*hipergerçeklik*” ortamında, kamusal alanın bu temel işlevini, baştan dışlamaktadırlar. Kamusal alan, sermayenin kurguladığı bir “*gösterinin*” parçası haline getirilmeye çalışıldığında, zaman ve mekândan bağımsızlaşır. Zaman ve mekândan bağımsızlaşma, “*gösterinin*” kamusal alandan çıkışta herhangi bir deneyim ya da anı yaratmayacak oluşudur. Deneyim gösteri içinde kalır, anlaktır. Hafızada bir iz bırakmaz. Zaten o anda herhangi bir bağlama da ait değildir. Seyirliktir ve tüketim nesnesidir. Üzerinde düşünülmeyi gerektirmez. Düşüncenin olmadığı yerde de kamusal alanın varlığını sürdürebilmesi mümkün olmaz. Kamusal alanın tezahür edebildiği fiziki bir somut ortamın iç - dış mekân ilişkilerinde yalıtılmışlık yaratmaması gerektiği gibi bilakis, kentlileşmeye imkân tanıyabiliyor olması önemlidir. Sermayenin “*alansal*” yapılanmasında değil, kentin “*mekânsal*” yapılanmasında yer almalı, kentin mekânsal ve sosyal ilişkilerinden örülü “*olayları*” sahneleyebilmeli, onlara can verebilmeli ve irdeleyebilmelidir.

Kamusal alan bir “*servis*” alanına indirgenemez. Aktörleri, araçları ve amacı bir “*servis*” alanının aktörleri, araçları ve amaçları ile karşıtlık içindedir. Sermayenin yapılandırdığı “*servis*” alanlarında kamusal alana hizmet etmesi beklenerek yapılandırılmaya çalışılacak bir mekân üretiminde, “*altyapısal*” özelliği dolayısıyla, temel fayda sermaye artışı üzerinden belirlenecektir. Bu durumda mekân “*gösteri*”nin bir parçası olacağından ister istemez gerçek mekân ve zaman algısını kaybedecek, dolayısıyla da “*olayların*” irdelenmesiyle hedeflenebilecek kamusal fayda amacı yitirecektir. Kamusal alan denebilirse, bu alana katılım, “*kabuğun*” “*gösterinin*” sınırlarını belirlediği “*alanda*” zamanı tüketmek için sermayenin “*hipergerçekliği*” içine müdahil olmayı tercih etmiş bireylerden ibaret olabilecektir.

Kamusal alan, kamusal öznelerin üretimleri bağlamındaki eylemlerine imkân tanıyabilecek bir işlev uygunluğu gerektirir. Mekânın işlevi mekânın bu işleve ihtiyaç duyacağı bir biçimi gerektirir. İşlevin mekânı biçimlendirmesinde kamusal öznelerin kararları etkilidir. Mekândaki işlevin ortaya koyduğu üretimden kamusal bir fayda beklentisi esastır.

Sermayenin küreselleşme eğiliminde, her şeyin pazar-içinleşerek meta haline dönüşme sürecinde değişim değeri her türlü kullanım değerinin önüne geçmiş ve “*Nicelik*” mekânın

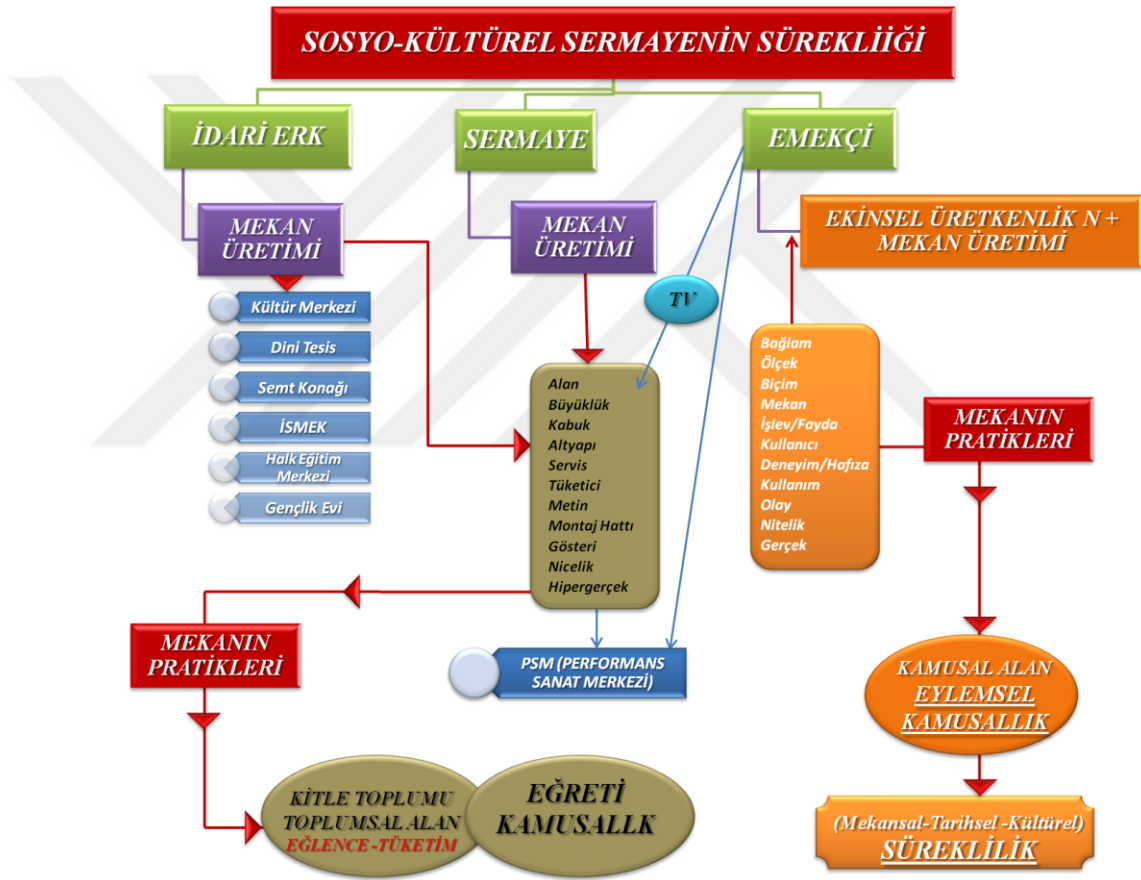
en önemli tanımlayıcısı olmuştur. Değişim değeri ile ilgili her türlü “*niceliksel*” ifade mekânları yeniden yapılandırırken, mekânlara dair tüm “*niteliksel*” değerlerin de üstünü örtülmüştür. Mekânların “*niteliksel*” değerleri bireylere ve toplumsal yapıya sağlayabildikleri iktisadi fayda üzerinden ölçülemezler. “*Niteliksel*” değerler, mekânların, medeni yaşam kalitesi, ilim ve irfan gelişimi, erdemli insan/toplum gelişimi açısından kent yaşamına sağladıkları fayda ile ölçülebilir. Örneğin, bir kültür sanat yapısının, akıllı bina olarak, uluslar arası ölçekte bir “*büyüklik*” boyutunda modern teknolojilerle tasarlanmış olması (su, elektrik ve enerji tasarrufu sağlayabilmesi) o binanın “*toplumsal gerçeklik bağlamında*” aslında niteliksel değil, “*niceliksel*” değerleridir. Binanın niceliksel tasarruflar sağlamasını imkân veren bu özellikleri ancak yaşam alanlarının teknik değerlerinin göreceli daha kaliteli olmasına imkân tanımaktadır. Ancak kent hayatının medenileşmesi ve demokratik yaşam hedefleri söz konusu olduğunda kent hayatında yer alacak mekânların “*niteliksel*” anlamda değer kazanabilmeleri, kent ile bütünleşmelerine, toplumsal hafıza yaratabilmelerine, toplumsal deneyim aktarımı sağlayabilmelerine bağlıdır. Bu durum, mekânın yerleşik bir sürecinin olmasını ve kullanım değerinin öncelikli olarak dikkate alınıyor olmasını gerektirir. Bu gerçeklik ise sürekli hareketliliği ön gören sermayenin hâkim olduğu dünyanın hipergerçekliği ile tam bir zıtlık taşımaktadır.

Çağdaş kapitalizmin örgütlenmesinde mekânın toplumsal temeldeki “*niteliksel*” özelliklerini kaybetmesi, kamusal alan söz konusu olduğunda en temel ilkelerden birinin yok sayılıyor olması anlamına gelmektedir. Kamusal alan “*deneyim*” aktarımının ve toplumsal “*hafızanın*” zemini olabildiğinde anlam kazanmaktadır. Kamusal alanın kullanımı “*olayların*” farkındalığı ve tartışılabilir olması temeline dayanır ve ancak bu kullanım özelliği ile mekânsallaşabilir. Kent yaşamında kamusal alanın bir mekândaki varlığı o mekânın *kamusal fayda üretimi* barındıran ve bu *kullanım değerine* istinaden “*olayların*” varlığı üzerinden “*deneyimlerin aktarımını*” sağlayan bir “*toplumsal hafızaya*” hizmet edebiliyor olmasına bağlıdır.

Araştırma sürecinde çeşitli aşamalarda tekrarlanan akademik tartışmalarda, yukarıda kamusal alanın varlığı açısından değerlendirmeleri yazılan bu kavramların barındırdığı değerler çerçevesindeki mekânsal üretimlerin, ekinel üretimin aracılığıyla etkinleşebileceği üzerinde durulmuştur. Ekinel üretkenliğin varlığı, kamusal alanın eylemsel bir yapıya dönüştürürken, mekân üretimlerindeki değerleri değişim değeri üzerinden değil kullanım değerine dayalı toplumsal fayda üzerinden dönüştürür. Bu gelişime istinaden, kamusal alanın eylemsel canlılığı, sosyal sermayenin güçlenmesine ve sürekliliğine hizmet edebilecek sosyo-kültürel mekânlar ortaya koyabilecektir. Oysaki çağdaş kapitalizmin yeni kavramları ile ortaya çıkan sosyo-kültürel mekân üretimi, sosyal sermayenin sürekliliğini sağlayabilmesi mümkün değildir. Zira değişen kavramlar, mekânları birer meta haline, kullanıcıları da

sadece tüketiciye dönüştürürken bu kavramlar ile açığa çıkan değerler kitle toplumunun demokratik yapısını yok etmektedir. Böyle bir kitle toplumunda kamusal alana da yer olamamaktadır. Zira kitlesellenen tüketici toplumunun, kendi faydasını sorguladığı değerler kapitalist değerler ile üst üste binmektedir. Sosyo-kültürel gelişimi sağlayacak ekinsel üretkenlik sönmülmektedir. Ancak sosyal sermayenin gelişimine imkân sağlayacak bir üretkenliğin varlığıyla beslenebilecek bir kamusallığın, bu yeni değerler ile var olabilmesi mümkün değildir. Ortaya çıkan kitle toplumunun ‘eğreti bir kamusalılık’ ile yönlendirilmesi uygun ve/veya gerekli hale gelmektedir.

Sosyo-Kültürel Sermayenin Sürekliliğinde Değişen Mekânsal Dinamiklere göre Sürdürülen Kamusallığın Farklılaşan Yapısı



Şekil 1.5.: Sosyo-Kültürel Sermayenin Sürekliliğinde Değişen Mekânsal Dinamiklere göre Sürdürülen Kamusallığın Farklılaşan Yapısı

Kaynak: Bu tez için yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Ali Ekber Doğan'ın (2007), geliştirdiği 'eğreti kamusalılık' kavramı çerçevesinde, Türkiye'nin Kayseri ili ölçeğinde yerel yönetimler üzerine yapmış olduğu araştırmasında, çağdaş kapitalizmin güçlendirdiği yerel sermayedarlar ile yerel yönetimlerin oluşturduğu ittifak çerçevesinde gelişen siyasaların, kamusallığın içerik anlamını nasıl değiştirdiğini çok belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır.

Bu dönüşümde, iktisadi büyüme hedefindeki hegemonik yapılanmanın, kamusal alanın içeriğini hayırseverlik ile eşdeğere sahip basit bir kalıba dönüştürdüğü açıkça görülmektedir. Belediyeler bu ‘eğreti kamusalılık’ adına; dini bayramlarda belediye otobüslerini ücretsiz yapmak; sünnet şölenleri düzenlemek; şehitler evi yapmak; huzurevini genişletip darülaceze diye adlandırmak; kentin futbol kulüplerini beslemek v.b. aktiviteler gerçekleştirebilmektedir. Ancak diğer bir yandan toplumun her kesimine hizmet etmesi gereken kolektif tüketim araçlarını özelleştirerek piyasa koşullarının rekabetine terk etmektedirler. Mevcut hegemonya stratejilerinin, kamusalılık bağlamında geliştirdikleri zayıf ve güçsüzü destekleyen görünümdeki politikalar, aslında değişim değeri üzerine kurulu siyasetlerin iktisadi büyüme hedeflerinin önünü açmak ve “dünya kenti” yaratmak üzerinden toplum yararı sağlamayı hedeflemektedirler. Toplumsal yarar, iktisadi büyüme ile eş değer tutulduğundan, toplumun temel hedefi bir dünya kenti olabilmek olarak dayatılmaktadır. Değişim değeri ile anlamlandırılan yaşam kalıpları içerisinde, tüketim hızla artarken, üzerinde hegemonya kurulan emekçi kesim tarafından da borçlanma bir yaşam tarzı haline dönüşmektedir (Doğan, 2007).

Kamusal alanın varlığı toplumdaki bireylerin, kamusal özne olarak inisiyatif kullanabilmesine bağlıdır. Kamusal alanı var eden kamusal alanın, eylemsellik barındırabilmesi önemli ve gereklidir. Bunun için toplumun sosyo-kültürel gelişimine fayda sağlayacak bir ekinsel üretimin varlığı ve sürekliliği gerekir. Hegemonya stratejileri çerçevesinde dönüştürülen kamusal anlayışında yukardan dayatmacı bir yapının varlığı emekçilerin inisiyatif geliştirmeleri ve hatta düşünce ifade etmelerine imkan tanımamaktadır. Bu dönüşen kamusal alan, kamusal özneyi sadece tüketicieye dönüştürür ve üretim kaynaklı değildir. Tam tersine aslında tüketim toplumuna hizmet etmektedir. Bu bağlamda gelişen sosyo-kültürel donatı alanlarının eğlence ve tüketim merkezleri ile aynı mekânları paylaşmaları, sosyo-kültürel donatı alanlarının iktisadi büyüme için istihdama yönelik içerik ile yapılandırılmaları bu dönüşümün çok açıklayıcı bir sonucudur.

Bu tez kapsamında, ekinsel üretkenlik, sosyal sermaye gelişimine olanak veren, her türlü kamusal kültür üretimini kapsamaktadır. Bu bağlamda, sosyo-kültürel mekânlara yönelik geliştirilecek planlama stratejileri üzerinde durmak önemli ve gereklidir. Öncelikle ‘kamusal alan’ kavramının, neo-liberal politikaların dönüştürdüğü kavramsal çerçeve dışına çıkarılması ve demokrasinin gereği olan kamusal alan bağlamında ele alınarak, bu tür stratejilerin merkezine konulması gereklidir. Sosyo-kültürel mekânların, “*kamusal alanı var edebilen bir kamusal alana hizmet edebilen kamusal mekânlar*” bağlamı ile değerlendirilerek, değişim değeri üzerinden değil kullanım değerleri üzerinden nasıl güçlendirilecekleri ortaya konulmalıdır. Bu görüş çerçevesinde tezin bir sonraki aşamasında, araştırmanın yönelimi sosyo-kültürel mekân kavramı içerisinde konunun nasıl daraltılması gerektiği olmuştur. Bu

bağlamda, kamusal alanın üretkenlik niteliğini ön plana çıkaracak sosyal donatıların incelenmesi gerekliliği kabul görmüş ancak konu açısından sınırlandırmanın nasıl yapılacağı uzun süre askıda kalmıştır.

Nasıl sınırlandırılmalı sorusuna cevap arama sürecinde Sema Erder (2015) ve Şükrü Aslan (2016) ile derinlemesine mülakatlar gerçekleştirilmiştir.

Sema Erder ile yapılan görüşmeler sonrasında, idari erkin sosyal donatıların planlamasındaki etkisi ve beklentileri üzerinden kamusal üretkenliğin ve buna bağlı olarak toplumsal yararın sorgulanıp sorgulanamayacağı sorusu bir dönem tezin temel sorunsalı olmuştur. Bu sorunsal ciddi bir önem arz etmekte, kent sosyolojisi ve kamu yönetimi bağlamında derinlemesine bir araştırmayı beklemektedir. Ancak bu çalışmada, doktora araştırmacısının kent planlama ve mimarlık ile olan mesleki alan sınırlandırmaları, 'idari erk' ile 'sermaye'nin sosyal donatıların planlamasındaki etkisini ve beklentilerini göz ardı etmemek kaydı ile araştırmanın 'mekân üretim yöntemleri ve süreçleri' ile sınırlandırılmasını gerekli kılmıştır. Bu nedenle konunun, sosyoloji ve kamu yönetimi tartışmalarına yönelik yaklaşımları diğer araştırmalara bırakılmıştır.

Bu tercih ardından, 'mekân üretim yöntemleri ve süreçleri' bağlamında, kamusal üretkenliği sorgulamayı sağlayabilecek donatı seçiminin nasıl olacağı önemli bir sorunsal olarak belirginleşmiştir. Bu aşamada Şükrü Aslan (2016) ile derinlemesine mülakat yapılmıştır. Bu mülakat, son on yılda Türkiye'de tarihsel ve kavramsal olarak tartışılmaya çok ihtiyacı olan 'külliyeleşme' olgusunu gündeme getirmiştir. Plansız bir şekilde niceliksel olarak hızla artan cami yapılarının 'külliye' olma arzusu ile ne tür fonksiyonlar yüklendikleri uzun bir süre araştırmacının ilgi alanı olmuştur. Simgesel olarak idari erkin gücünü ifadeye yönelik ve mekânsal olarak 'büyüklük' hedefleyen ve niceliksel olarak hızla artış gösteren Sünni ibadet alanlarının demokratik felsefi gelişim açısından etkileri neler olabilir? Eleştirel düşünce, otoriteyi sorgulayabilme, farklılıklara kucak açabilmek açısından bu içe dönük mekânlar nasıl bir karşı duruş sergiliyor olabilir? Bu mekânlardaki sosyal ortam ne kadar demokrat olabilir? Bu mekânlarda neler sorgulanabilir? Batı medeniyetinin son 800 yıllık düşünce tarihinde aşamalarla yaşamış olduğu gelişim, bunun sonrasındaki iman ve idari erkin ayrımı ile oluşan laik düşünce, insanlığın otorite karşısında otoriteyi sorgulayabilmesi, düşünmesi, öğrenmesi ve büyümesi ile ilgilidir. Düşünce tarihinde, insanlığın ergenliğini tamamlayarak büyümesi için büyük sancılar ve yıkımlarla geçirdiği evrelerden ders almayarak, bu evreleri yok sayıp, tarihin belli bir dönemine öykünüp o dönemin tek tip Sünni mekânları içerisine, üretkenlik sağladığı iddiası ile sıkıştırılan farklı fonksiyon alanları ile düşünceyi özgürleştirmek mümkün olabilir mi? 'Külliye' arzusu ile farklı fonksiyonları barındırmayı hedefleyen bu geçmişin hayaletleri, Doğan'ın 'Eğreti Kamusalılığı' bağlamında rol oynuyor olabilir mi? Bu mekânlardaki üretkenliğin, toplumun tüm ırk, din, mezhep ve

etnik çeşitliliğini kapsayarak topluma sağlayacağı fayda, sosyal sermaye ve demokrasi açısından sağlayabileceği artı değerler neler olabilir?

Tez araştırmasının yaklaşık bir üç ayı yukarıdaki soruların cevaplarına yönelik ne tür araştırmalar yapmak gerekeceğini sorgulamak ile geçmiştir. Yukarıda ele alınan tüm sorular Türkiye'nin demokratik yapısının çözümlenmesi açısından, sosyoloji ve antropoloji bilimleri açısından, toplum psikolojisi açısından çok önemli ve değerli araştırma alanları doğurmaktadır. Ancak bu üç ay sonunda, bu araştırma çerçevesinde, *'ekinsel üretkenliğin yapılandığı bir eylemsel kamusal alana ait mekânsal üretim'*in nasıl olması gerektiği sorusuna yanıt ararken, idari erkin hegemonik kararları doğrultusundaki mekânsal üretimler çerçevesinde yapılandırılan dini tesis alanları başlığı altında yer alan cami donatı seçiminin uygun olamayacağına karar verilmiştir.

Tezin ilerleyen aşamalarında araştırma alanı "tiyatro" mekânına indirgenmiştir. Bu daraltmada, öncelikle tiyatro mekânının, Batı kentleşmesinde, demokratik kamusal alanın gelişimi açısından temel öneme sahip bir sosyo-kültürel donatı olması, temel etken olmuştur. Ancak bu mekânların seçiminde ve sınırlandırmasında karar aşamasına gelmesi çok önemli ve değerli iki kırılma noktası ile gerçekleşmiştir. İlk kırılma Seveda Şener'in (2016), *'Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi'* adlı eseri ile olmuştur. Ancak kırılmayı sağlayacak temel zeminin ise Alev Alatlının (2016) derlediği *'Batı'ya Yön Veren Metinler'* adlı dört ciltlik eseri ile oluştuğunu da belirtmek gereklidir. Söz konusu eser, İÖ 1400'lü yıllardan başlayan, 1970'lere kadar gelen yaklaşık 3500 yıllık bir süreçteki Batı düşüncesinin gelişiminde rol oynayan yaklaşık bin metni kapsayan dört ciltlik bir eserdir. Belirli bir düşünce tarihi sistematüğinde ele alınmış bin metin Batı medeniyet tarihindeki politik ve demokratik düşüncenin değişim ve dönüşüm süreçlerini çok açık bir şekilde anlaşılır kılmaktadır. Seveda Şener'in (2016) *'Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi'* adlı eseri ise tiyatro kuram ve akımlarını tarih sırasına göre ele almıştır. Şener, her dönemdeki tiyatro anlayışını kendinden önceki dönemlerin görüşleri ile karşılaştırmış, tiyatro düşüncesinin nasıl evrimleştiğini göstermiş, tiyatronun toplumdaki işlevini, seyircisine karşı görevi, eğitici ve eğlendirici özelliğini, edebi ve sanatsal değerini ortaya koymuştur. Asıl ilgi çekici olan, Şener'in bu eserinin, tiyatronun edebiyat tarihinden ayrılmazlığını çok net bir şekilde ortaya koymasındır. Edebiyat ise batı medeniyeti açısından, politika ve düşünce tarihinin gelişimindeki en önemli araçtır. Bu eserde, Batı düşünce tarihini nasıl ki Alatlının (2014) derlediği yazılı metinler üzerinden takip edebiliyorsa, tiyatro akımları ve mekânları üzerinden de takip edebilmek mümkün olmaktadır. Dolayısı bu eser sayesinde, tiyatronun, Batı düşünce tarihi gelişiminin, göstergesel bir aracı olduğunu söylemek mümkün olabilmektedir. Farklı bir araştırma gerektiriyor olması ile beraber yine de bu inceleme üzerinden, Alatlının (2014) derlediği metinlerin tarihsel akışları üzerinden ortaya çıkan

değişim ve dönüşüm evrelerinin Sevda Şener'in (2016) tek bir kitapta özetlemeye çalıştığı tiyatro gelişim evreleri ile örtüştüğü söylenebilmektedir. Şener'in derlediği 'Dünden Bugüne Tiyatro Düşünce Tarihi', Batının tüm düşünce tarihinin akışını aktarması anlamına da gelmektedir denebilir.

Tiyatro, bir edebiyat aracı olarak düşünce tarihinin gelişim evrelerinin bir göstergesi olmasının yanı sıra aynı zamanda da bir mekân üretimi ortaya koymaktadır. Bu tez tiyatro ile elde edilen mekân üretimindeki değişim ve dönüşümün, kamusal alanın değişim ve dönüşümünün de bir göstergesi olarak ele alınabileceği iddiasındadır. Kamusal alanın üretilmesi ile tiyatro mekânlarının üretimi arasında sıkı bir ilişkinin bulunduğu inancını taşımaktadır. Zira tiyatro mekânı, Antik Yunan'dan bu yana kamusal bir nitelik taşımaktadır. Bu kamusal alana ait mekânlardaki üretkenlik toplumsal dönüşümlerde, her tarihsel dönem için önemli etkiler ortaya çıkarmış ve demokrasi yolunda toplumsal fayda açısından etkili olmuş derin izler bırakmıştır (Arendt 2003, Habermas 2003, Sennett 2013). Arendt'in 'İnsanlık Durumu (Koşullaması)' (Human Condition) teorisi kapsamında ortaya çıkardığı 'kamusal alan' (public realm) kavramının, Antik Yunan'daki 'polis'in tiyatro mekânlarında hayat buluyor olması bir rastlantı değildir.

Balkanların doğusuna yönelip, Anadolu coğrafyasına baktığımızda, bugün Türkiye toprakları üzerinde, yaklaşık 117 kadar farklı antik şehrin sınırlarında tiyatro mekânları ya da bu mekânlara ait kalıntılar bulgulanmıştır (Yılmaz 2014, URL-1, Akurgal 2014, Akurgal 2015.). Anadolu topraklarının tiyatro mekânları açısından bu zenginliği tüm dünya düşünce tarihi açısından eşsiz bir değer taşımaktadır. Antik Yunan ve Roma tiyatro geleneğinin en güzel örneklerinin yer aldığı bu coğrafyada kamusal alanın üretilmesine yönelik bir mekân kurgusu deneyimi bulunmaktadır.

Doktora araştırmasında Şener ile yaşanan kırılma, donatı olarak tiyatrolara odaklanılmasını sağlamıştır. Tiyatronun ekinsel üretkenliği beslediği ve bu sayede de eylemsel bir kamusal alana can verebildiği tarihsel süreçlerde çok açıkça gözlemlenmektedir. Gerek, Habermas'ın (2003) 'Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü'nde gerek ise Sennett'in (2013) 'Kamusal İnsanın Çöküşü'nde anlatılan tarihsel evrelerde tiyatro bu anlamdaki işlevi ile ortaya çıkmaktadır. Tiyatro ve tiyatro mekânının kamusal alan gelişimindeki önemini net olarak belirlemesi ardından, doktora araştırması, Antik Yunan'dan günümüze bugünkü Türkiye topraklarında var olabilmiş olan tiyatro gelişim evrelerine odaklanmıştır. İstanbul'da yer alan tüm büyük kitabeveleri bünyesinde tiyatro tarihi ile ilgili mevcut basılı kaynaklar araştırılmaya çalışılmıştır. Öncelikle 'tiyatro' başlığı altında gerek Anadolu yakası Kadıköy ve Üsküdar semtlerinde gerek ise Avrupa Yakası Beyoğlu ve Beşiktaş semtlerindeki kitapçıların 'tiyatro' başlığı altında ayırdıkları raf oranının çok sınırlı olması dikkat çekicidir. Tiyatro tarihimiz ile ilgili çalışmalar sınırlıdır. Anadolu'daki tiyatro tarihini ele almış yazarların isimleri kolayca

belirlenebilecek kadar sınırlıdır. Metin And, Özdemir Nutku, Cevat Çapan, Refik Ahmet Sevensil, Sevda Şener, bunlar arasında sınırlı sayıdaki akademik çalışmada da öne çıkan başlıca isimlerdir. Tiyatro üzerine yapılan çalışmaların genellikle Batı tiyatrolarının çevirileri ya da Batı tiyatro tarihine yönelik incelemeleri kapsadığını söylemek mümkündür. Fikir vermesi açısından “http://www.kitapyurdu.com” sitesinde ‘tiyatro’ taratmasında baskısı bulunabilen 146 adet, “http://www.idifix.com” sitesinde ise ancak 106 adet kitaba ulaşılmaktadır. Bunlar arasında, başlık ve özetlerden edinilen bilgiler ışığında, genel anlamda Türk tiyatrosunun tarihsel gelişimine yönelik belli dönemlere eğilen, baskısı bulunabilen, sınırlı sayıdaki yerli araştırma sayısı toplamda 30 olarak belirlenmiştir.

Tiyatronun mekânsal gelişimi ve/veya kent ile ilişkisi üzerine bir araştırma bulunmamıştır. Bu durumun, Anadolu’da Helenistik dönemden sonra, ancak 15. yüzyıl’da gözlemlenmeye başlayan tiyatro etkinliklerinin, daha sonraki yüzyıllarda, batı düşünce tarihinin gelişiminde önemli rol oynayan tiyatronun gelişim evrelerindeki benzer bir süreç ilişkisi çerçevesinde yapılamamış olmaları ile ilişkili olduğu düşünülmektedir.

DÜŞÜNCE TARİHİ VE TİYATRO TARİHİ DEMOKRATİK KAMUSALLIĞIN GELİŞİMİ VE TİYATRO

BATI TİYATRO TARİHİ	2500 YILLIK GELİŞİM SÜRECİ		ANADOLU VE TÜRK TİYATRO TARİHİ		
	M.S. 21. YÜZYIL	DOLAYSIZ TİYATRO		M.S. 21. YÜZYIL	??
	M.S. 21. YÜZYIL	YOKSUL TİYATRO		M.S. 21. YÜZYIL	??
	M.S. 20. YÜZYIL	ABSURD TİYATRO		M.S. 20. YÜZYIL	??
	M.S. 20. YÜZYIL	POLİTİK TİYATRO		M.S. 20. YÜZYIL	POLİTİK TİYATRO
	M.S. 20. YÜZYIL	DIŞAVURUMCULUK		M.S. 20. YÜZYIL	??
	M.S. 20. YÜZYIL	ARTAUD VE KIYICI TİYATRO		M.S. 20. YÜZYIL	MUHSİN ERTUĞRUL
	M.S. 20. YÜZYIL	GERÇEKÜSTÜCÜLÜK		M.S. 20. YÜZYIL	DEVLET TİYATROLARI
	M.S. 20. YÜZYIL	GELECEKÇİLİK		M.S. 20. YÜZYIL	ŞEHİR TİYATROLARI
	M.S. 19.YÜZYIL-20. YÜZYIL	KARŞI GERÇEKÇİ EĞİMLER		M.S. 19.YÜZYIL-20. YÜZYIL	TANZİMAT TİYATROLARI
	M.S. 19. YÜZYIL	GERÇEKÇİ AKIM		M.S. 19. YÜZYIL	TANZİMAT TİYATROLARI
	M.S. 18.YÜZYIL-19. YÜZYIL	ROMANTİK AKIM		M.S. 18.YÜZYIL-19. YÜZYIL	
	18. YÜZYIL	18. YÜZYILDA YENİ YORUMLAR		18. YÜZYIL	ORTA OYUNU
	M.S. 16.YÜZYIL-17. YÜZYIL	KLASİK AKIM		M.S. 16.YÜZYIL-17. YÜZYIL	GÖLGE OYUNU
	M.S. 14.YÜZYIL-16. YÜZYIL	RÖNESANSTA SAVUNMALAR		M.S. 15.YÜZYIL	KUKLA
	M.S. 6.YÜZYIL-14. YÜZYIL	ORTAÇAĞDA SUÇLAMALAR			
	M.Ö. 1. YÜZYIL-M.S. 5. YÜZYIL	ROMA TİYATROSU			
	M.Ö. 4. ve 5. YÜZYIL	YUNAN TİYATROSU			

Şehirliğe geçiş felsefi ve edebi gelişim ile oluşturulan bir kültürel altyapıya dayanmaktadır. Anadolu’da bu yaşanmamıştır. Demokratik anlamdaki kamusal bilincin gelişimi açısından tiyatro, bu topraklarda kök salacak kadar araçlanmamıştır.

Tablo 1.1. : Düşünce Tarihi ve Tiyatro Tarihi Demokratik Kamusal Gelişimi ve Tiyatro

Kaynak: Bu tez için yazar tarafından (Şener 2016, And 2015, Nutku 2000, Nutku 2008, Çapan 2008, Piscator 2012, Brecht 2012, Sevensil 2015) yararlanılarak hazırlanmıştır.

Dolayısıyla, kamusal bilincin gelişim evrelerinin de, Anadolu’da, aynı süreçlerden geçememiş olduğu sonucuna varmak mümkündür. Bu anlamda tiyatronun gelişimi üzerinden

toplumsal yapı için temel bir göstergenin ortaya çıkıyor olması dikkat çekicidir. Bu bakış açısıyla tiyatro mekânlarının da kamusal alanın niteliği açısından bir gösterge olarak ele alınması mümkündür.

Yazılı basındaki kaynak azlığının tespiti sonrasında, doktora araştırması, akademik çalışmalar içerisindeki kaynakların sorgulanmasına yöneltilmiştir. Bu amaç ile Ulusal Tez Merkezi içerisinde, tiyatro ve tiyatro mekânlarına yönelik olarak, şehircilik, sosyoloji, mimarlık, arkeoloji ve sahne sanatları alanında yapılan tezlerin dökümü araştırılmıştır. Temel kelime olarak tez adında ‘tiyatro’ aranırken ‘konu’ disiplinler çerçevesinde daraltılarak aşama, aşama sayılar çıkarılmıştır. Ardından tiyatronun kamusal alan, kamusal mekân ve kamusal bağlamında ele alındığı çalışmaların olup olmadığı incelenmiştir. Arama motorunda, ‘Tez Başlığı’nda ‘tiyatro’, ‘Konu’da da ‘şehircilik’ ve ‘planlama’ olarak yapılan taramada herhangi bir çalışma bulunamamıştır. Bu durum, Şehircilik ve kentsel planlama disiplininin sosyal donatı bağlamında donatı detayını dikkate almadığının bir göstergesi olarak düşünülmektedir.

Çizelge 1.1. (Ulusal Tez Merkezi, 2016 Haziran)

ŞEHİRCİLİK	TİYATRO	TİYATRO - KAMUSAL ALAN	TİYATRO VE KAMUSALLIK
TOPLAM TEZ SAYISI	0	0	0

Akademik çalışmalar arasında, şehircilik disiplini ardından, mimarlık disiplini altında arama yapılmıştır. Son 25 yıldır mimarlık disiplininde, başlığında ‘tiyatro’ kelimesini içeren çalışma sadece 16 adettir. İç mekân özelliklerine yönelik araştırmalar ön plandadır.

Tiyatronun bir sosyo-kültürel fonksiyon alanı olarak, kentsel işlevi, kent ilişkileri açısından önemi, kamusal mekân özelliği, kentsel tasarımda ne tür ilkeler barındırması gerektiği, çevresel ilişkileri açısından nasıl konumlandırılması gerektiği gibi konular bağlamında hiçbir sorgulamanın olmadığı anlaşılmaktadır. Mevcut tezlerin hepsi yüksek lisans çalışmasıdır. Doktora tezi bulunamamıştır. Sadece dört adet araştırma tiyatro mekânını tarihsel bağlamda ele almaktadır.

Çizelge 1.2. (Ulusal Tez Merkezi, 2016 Haziran)

MİMARLIK	TİYATRO	TİYATRO - KAMUSAL ALAN	TİYATRO VE KAMUSALLIK
TOPLAM TEZ SAYISI	16 YLT	0	0
	Tiyatro salonlarının aydınlatma düzenleri açısından incelenmesi ve değerlendirilmesi		
	<i>Antik tiyatro deneyimi: Antik Yunan ve Roma tiyatrosunun performanslarından değerlendirilmesine yönelik bir bakış açısı</i>		
	Bir sahne bileşeni olarak zenginleştirilmiş gerçekliğin tiyatro mekanında değerlendirilmesi		
	Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara'da yapılan performans salonlarının akustik analizi ve sınıflandırılması: Resim Heykel Müzesi, Küçük Tiyatro ve Opera		
	Tiyatro salonlarının akustik açıdan değerlendirilmesi ve bir örnek çalışma: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Beyoğlu Sahnesi		
	Başlangıçtan Rönesans'a batı tiyatro mimarisinin gelişimi		
	Tiyatro mekanının değişimi		
	<i>Ondokuzuncu yüzyıl İstanbulunda tiyatro yapıları: Mimari tipolojide çeviriye örnekler</i>		
	Heterotopik bir mekan olarak tiyatro sahnesi: Uyumsuz tiyatro		
	İstanbul'da ilk tiyatro yapıları ve Taksim Sahnesi örneği		
	Roma dönemi tiyatro-tapınak kompleksleri ve Anadolu'daki izdüşümleri		
	Mimari mekanın sahnede temsilyeti ve epik tiyatro bağlamında irdeelenmesi		
	Çağdaş tiyatro mekanı		
	Mimarlık, ritüel ve tiyatro		
	Beden ve mekan bauhaus tiyatro çalışmalarının mimarlık eğitimi açısından değerlendirilmesi		
	Mekan düzenlemesi ile davranışlar arasındaki ilişkiler açısından tiyatro binalarında kullanıma ait mekanların irdeelenmesi		

Arama motorunda, 'Tez Başlığı'nda 'tiyatro', 'Konu'da da 'sosyoloji' olarak yapılan taramada son 25 yıl zarfında sadece 7 adet çalışma bulunmuştur. Bunun sadece üçü doktora tezidir.

Çizelge 1.3. (Ulusal Tez Merkezi, 2016 Haziran)

SOSYOLOJİ	TİYATRO	TİYATRO - KAMUSAL ALAN	TİYATRO VE KAMUSALLIK
TOPLAM TEZ SAYISI	3	0	0
	4	0	0
	<i>Estetik deneyim ve öğrenme olanağı açısından oyun-drama-tiyatro ilişkisi</i>		
	<i>Tiyatro ve mücadele: 1960-1971 arasında Türkiye'deki politik tiyatroların sosyolojik analizi</i>		
	<i>Osmanlı ?Spectator? ları: 19. yüzyıl Osmanlı Mizah dergilerinde ahlakçılık ve muhafazakârlık, Latife ve Tiyatro örnekleri</i>		
	<i>Sosyolojik izlekte tiyatro-seyirci ilişkisi: Örnek bir çalışma olarak Semaver Kumpanya</i>		
	<i>Tiyatro çevirisi bağlamında Bernard-Marie Koltès oyunlarının Türkiye'deki dolaşımı</i>		
	<i>Ulusal kimliği tiyatro ile kurmak: Türkiye tiyatrosunun kimlik inşasındaki işlevi</i>		
	<i>Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro oyunlarında kadının ve ailenin betimlenmesi</i>		

Sosyoloji alanında, düşünce tarihinin gelişimi açısından bu kadar önem arz ettiği ortaya konulan dolayısı ile kamusal alan bilincin gelişimi açısından da çok büyük önem arz ettiği düşünülen tiyatronun, üretimine, toplumsal yararına, aktörleri ile seyircisine yönelik, YÖK'ün tez kataloğunda kayıt altına alınan, bu kadar az çalışma olması çok dikkat çekicidir. Deniz Kılıç'ın 2011 yılında yazmış olduğu yüksek lisans tezi "*Sosyolojik izlekte tiyatro-seyirci ilişkisi: Örnek bir çalışma olarak Semaver Kumpanya*"nın bu bağlamda Türkiye'deki araştırmalar içerisinde önemli bir yer teşkil ettiği düşünülmektedir. Adı geçen tezde İstanbul'un sanat merkezine uzak sayılabilecek Kocamustafapaşa semtinde, 2002 yılından beri tiyatro yapmaya devam eden Semaver Kumpanya incelenmiştir. Sonuçta bu tiyatronun her kesimden insanı seyirci olarak tiyatroya çekmenin mümkün olduğunu gösteren bir örnek olduğu ortaya konmaktadır. Tezin sonucuna göre Semaver Kumpanya, birçok farklı ülkede tiyatroyu merkezden uzağa götürme hedefi ile kurulan alternatif tiyatrolara benzer yapıdaki tiyatro anlayışıyla, semtiyle kurduğu yakın ilişkiyle, farklı kesimlerden seyirciye tiyatro alışkanlığı kazandırabilmektedir.

Başlığında 'tiyatro' kelimesi geçen araştırmaların en fazla sahne ve görüntü sanatları alanında olduğu anlaşılmaktadır. Bu disiplin alanında 116 teze rastlanmıştır. Bunlar arasındaki dört yüksek lisans tezi ile iki doktora tezi dikkat çekicidir. Bu tezler, 'Çizelge 1.4.'de de görüleceği üzere Tiyatronun toplumsal işlevi, kültürel üretimdeki değeri, tiyatronun niteliksel gelişimi gibi tiyatronun kamusal gelişim açısından etkin değerlerini ilgilendiren niteliktedirler. Bu tezler arasında yer alan, Deniz Başar'ın 2015 yılında kaleme aldığı 'Eylemsel kamusalılık: Türkiye'de 2000'lerden sonra alternatif tiyatro' adlı yüksek lisans tezi tiyatroyu son 25 yıl zarfındaki akademik çalışmalar arasında ilk defa kamusal alan ile ilişkilendirmiş tek tez olarak ön plana çıkmaktadır. Tezin kavramsal çerçevesinden ve ürettiği kavramlardan bu tez kapsamında da yararlanılmaktadır.

Son olarak Anadolu tarihi ile tiyatro ilişkisinin önemi düşünülerek Arkeoloji disiplininde tarama yapılmıştır. Uluslar arası öneme sahip bu alanda son 25 yılda sadece altı adet çalışma yapılmış olması şaşırtıcıdır. Daha da ilginç bu altı tezdten sadece birisi tiyatronun fonksiyonu, kentsel ilişkisi ve rolü ile ilgili sayılabilecek niteliktedir.

Çizelge 1.4. (Ulusal Tez Merkezi, 2016 Haziran)

SAHNE VE GÖRSEL	TİYATRO		TİYATRO - KAMUSAL ALAN		TİYATRO VE KAMUSALLIK	
	20	DR	0	0	0	0
TOPLAM TEZ SAYISI	95	YLT	1	YLT	0	0
Bir ödenekli tiyatro modeli önerisi	2014	YLT	Performative publicness: Alternative theater in turkey after 2000s Eylemsel kamusalılık: Türkiye 'de 2000'lerden sonra alternatif tiyatro		2015	YLT
Tiyatro ve mücadele: 1960-1971 arasında Türkiye'deki	2012	YLT				
Politik tiyatro ile ortayunundaki siyasal eleştiri ve	2012	YLT				
Yeni milenyumda Türkiye ve İngiltere 'de yazılı	2012	YLT				
basında çıkan tiyatro eleştirileri yazılarının						
karşılaştırılması: Cumhuriyet ve The Times örnekleri						
Özel tiyatro işletmelerinde devlet desteğinin etkisi:	2009	YLT				
İstanbul örneği						
Tiyatro talebini belirleyen faktörlerin analizi	2007	YLT				
Tiyatro üzerinden Türkiye modernleşmesi	2004	YLT				
Kültürel iletişim kurumu olarak tiyatro işletmeciliği	1996	DR				
ile Türkiye 'deki uygulama ve model önerisi						
Türk tiyatrosunda 1960-1970 dönemi (Tiyatro	1993	DR				

Çizelge 1.5. (Ulusal Tez Merkezi, 2016 Haziran)

ARKEOLOJİ	TİYATRO		TİYATRO - KAMUSAL ALAN		TİYATRO VE KAMUSALLIK	
TOPLAM TEZ SAYISI	6	YLT	0	0	0	0
	Klazomenai-Karantina Adası tiyatro kazılarında ele geçen siyah firmisli seramikler	YLT				
	Tiyatro kazısı sikke buluntuları ışığında Olba Kenti yerleşim tarihi	YLT				
	Hierapolis tiyatro kabartmaları					
	Roma devri tiyatro kostümleri	YLT				
	Roma dönemi tiyatro maskeleri	YLT				
	Roma dönemi tiyatro-tapınak kompleksleri ve Anadolu'daki	YLT				

Donatların seçimi ve sınırlandırmasında ‘tiyatro’ mekânlarına karar verilmesi aşamasına ilk kırılma Sevda Şener’in ‘Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi’ adlı eseri ile olmuş ve araştırmada donatı seçiminde tiyatro işlevinin ve tiyatro mekânının ele alınmasına karar verilerek yukarıda anlatılan yöntem çerçevesinde konu ile ilgili araştırmalar yapılmıştır. İkinci kırılma ise çalışma alan seçiminde yaşanmıştır.

Çalışmada örnek alan olarak, İstanbul Metropolitan Alanı sınırları içinde kalınmasında, veri toplama kolaylığı yanı sıra, bu kentin büyük bir laboratuvar olma özelliği de yatmaktadır. Özellikle tez yeterlik jürisi ve ardından oluşturulan tez izleme jürileri de dâhil olmak üzere, İstanbul’da, Kadıköy İlçesi’nde, tiyatro aktiviteri üzerinden “görünmez” bir mekân üretiminin varlığının tespiti bu kırılma noktasını ortaya çıkarmıştır. Kadıköy’de diğer ilçelere oranla, görece, tiyatro aktiviterinin ve buna yönelik olarak düzenlenmeye çalışılan tiyatro mekânlarının fazlalığı, saha seçiminde etkili olmuştur. Kadıköy’de son on sene içinde, çeşitli apartman daireleri, pasaj ve iş hanlarının kuytu köşeleri, iki kat yer altında kalan ve çalışmayan dükkân alanları tiyatro işlevine can veren mekânlara dönüştürülmüşlerdir (URL-2). Bu ‘tiyatro’ mekânları, tiyatro fonksiyonu ile hiçbir ilişkisi olmayan çok çeşitli ve birbirinden çok farklı kullanım alanlarının dönüştürülmesi ile işlev kazanmışlardır ve sayıları da halen gittikçe artmaktadır.

Kent dokusunda, aslında planlanmadıkları bir yerde ve çeşitli farklı fonksiyon alanlarına ayrılan yerlerin dönüştürülmesi ile meydana getirilen bu mekânların tiyatro izleyicisi olmadan fark edilebilmeleri pek mümkün değildir. Araştırma sürecinde, Calvino’nun ‘Görünmez Kentler’ kitabı refere edilerek bu mekânlar için ‘Görünmez’ ifadesi kullanılmıştır. Yeni nesil genç tiyatro oyuncularının, kendi performansları ve maddi imkânları ile kendi tiyatro grupları için tasarladıkları bu mekânlar hem çalışma hem de sahneleme imkânı vermektedir.

Bu tiyatro mekânlarının, kiradıkları ya da devraldıkları mekânlara kamusal nitelik anlamında önemli katkılar sağladıkları düşünülmektedir. Tiyatro Kılçık, Osmanağa Mahaltesinde, Karadut Sokak içinde 2016 yılı itibari ile bir apartmanın giriş ve zemin katını, kafe-bar-tiyatro işlevine dönüştürmüştür. Yapılan derinlemesine mülakatta, mekânın daha önceki işlevlerinin sırayla erotik dükkan ve pavyon olarak değişim geçirdiği tespit edilmiştir. Tiyatrocuların kendilerinin neden olduğu bu yeni dönüşümü sağlamaları ile mekânın bulunduğu sokağa niteliksel anlamda önemli bir katkı sağladığı düşünülmektedir. Mekânın sokağa bir tiyatro sahnesi kazandırması ile bu mekân artık aynı sokağa bir ekinsel üretkenlik aracı da dâhil etmiş olmaktadır.



Fotoğraf 1.1. : Tiyatro Kılıçık ve Çevresi

Kaynak: URL-3

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu üç tiyatro oyuncusunun kurmuş olduğu D22 adlı tiyatro ekibi de, Karaköy’de 2013’de de Hamursuz Fırında kurmuş oldukları mekânı, kendi benzerleri gibi terk ederek, 2016’da Kadıköy’ün canlanmakta olan kültürel ortamına katılmışlardır. Fikirtepe dönüşüm alanı sınırında, Hasanpaşa’da, atıl kalan ve terk edilmeye yüz tutmuş bir konut bölgesinde, Ahmet Rasim Sokak 46 numarada, 2016 yılı sonunda yeni yerlerini kiralamışlardır.



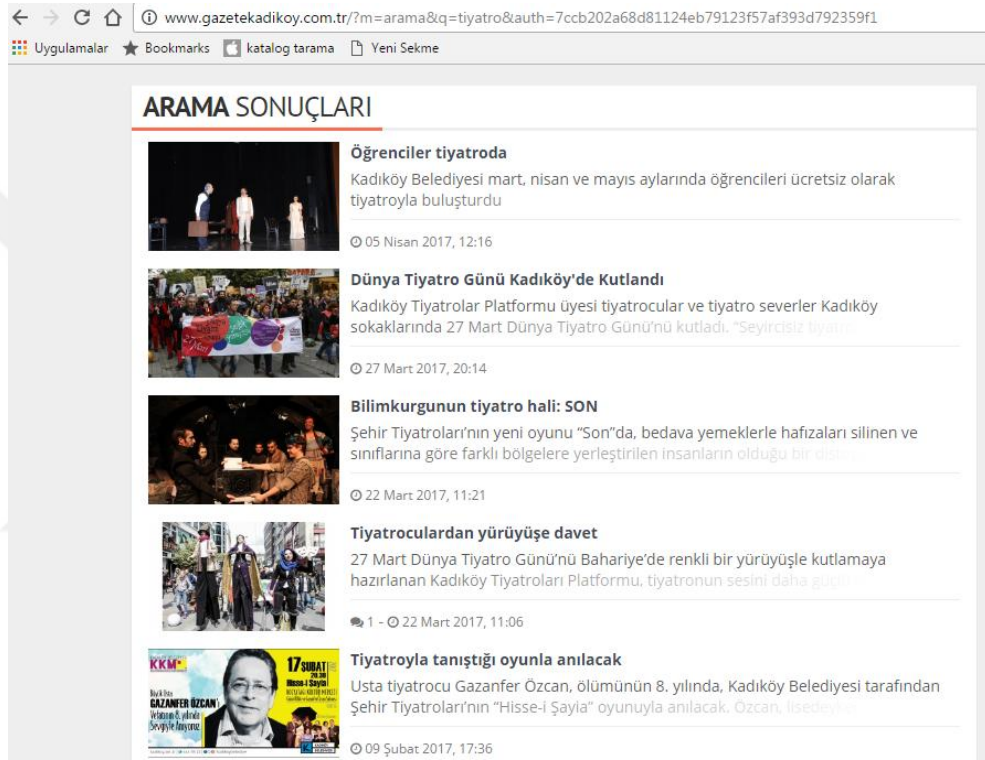
Fotoğraf 1.2.

Kaynak: URL-4

Üç katlı bir eski ahşap köşk olan yeni mekânları farklı bir dönüşüm anlayışının da aslında kapısını aralama çabası olarak değerlendirilebilir. Tiyatrocular, hem sokağın mevcut atıl ve köhne haline yeni bir kamusal dönüşüm için ışık tutmakta hem de eski bir ahşap konutu tiyatro amaçlı kullanarak önemli bir yeni işlevsellik ortaya çıkarmaktadır. Sahneledikleri oyun düzenlerinde, seyirci ve oyuncu katılımını birlikte ele aldıkları, konut odalarını farklı

sahneler olarak, birbiri ile ilişkili bir senaryo içinde değerlendirdikleri gözlemlenmiştir. Bu tiyatro içeriği ve kurgusu açısından da Türkiye için önemli bir yeniliktir.

Araştırma sürecinin bu aşamadaki evresinde, basın yayın ve medya içeriklerinin takibi yapılmaya başlanmıştır. Kadıköy ilçe belediyesinin haftalık gazetesi Gazete Kadıköy'ün gerek internet ortamındaki sanal yayınlarında, gerekse basılı olarak dağıtılan gazetesinde, ilçe bünyesindeki kültürel etkinliklere çok geniş yer verdiği tespit edilmiştir. Gazetede ki kültürel etkinlik haberleri arasında tiyatro mekânlarına ve tiyatro etkinliklerine de her hafta çok geniş bir yer ayrıldığı gözlemlenmiştir.



Resim 1.1. : Kadıköy Gazetesi, 'Tiyatro' kelimesi arama sonuçları

Kaynak: URL-5

Sürecin hemen devamında, her ay en az iki oyun hedeflenerek farklı mekânlarda farklı oyunların izlenmesi ve takibine başlanmıştır. Bu süreçte, Kadıköy İlçesi'nde 45 farklı tiyatro grubunun dâhil olduğu bir 'Kadıköy Tiyatrolar Platformu'nun kurulduğu tespit edilmiştir. Platforma dahil olan grupların sayısı araştırmanın tamamlandığı 2017 haziran ayında 62'ye ulaşmıştır. Bu platform, elektronik ağ ortamında kendi ortaya çıkardıkları üretkenliklerini ve bu üretkenliğin sürdürülebilirliğini sağlama niyetlerini sitelerinde şöyle dile getirmektedir (URL-6):

“... Kapatılan sahnelere, mali sıkıntılara, zorlu koşullara rağmen tiyatroya gönlünü koymuş amatörler ve profesyoneller, memleketimizin her köşesinde büyük bir inatla, sahnelerimizi kurabildiğimiz her yerde perdelerimizi açıyoruz, yan yana durmaya ve tiyatroyu savunmaya devam ediyoruz...” (URL-6)

“...Tiyatro bir gelecek kurgusu yaratmak; geçmişten ve şimdiden hareketle geleceği biçimlendirmektir. Sahnede, sokakta, meydanda kısacası; insanın olduğu her yerde yaşar...” (URL-6)

“...Tiyatro insana içkindir. Allayıp süsleyerek ihtiyaç haline getirilen nesnelere dünyasında bir tek tiyatro ambalaja girmez. Tiyatro insana dairdir ve insana dair olan hiçbir şey tüketim nesnesi haline getirilemez...” (URL-6)

Araştırma sürecinde, bu gruplar arasında kendi mekânları olan tiyatro guruplarına dair tüm sanat emekçilerinin ve sanatseverlerin, bu mekânların üretiminde aktif rol aldıkları tespit edilmiştir.

Duru Tiyatro

...“Gerçek Sanatseverler” 5 ay her gün, günde en az 10 saat çalışarak ellerini gerçekten ‘taşın’ altına sokarak herkesin gurur duyduğu bir kültür ve sanat merkezi oluşturdular... (URL-6)

Tiyatro Akla Kara

Bu yolda devir aldıkları Kadıköy Bahariye Caddesi’ndeki eski Broadway sinemalarını bir tiyatro merkezi yapmak için kolları sıvadılar. 4 ay süren yoğun tadilat sonunda sanat hayatına yeniden gözünü açan salon, 160 koltuğu, tamamen yenilenmiş sahne, ışık ve efekt sistemleriyle Bahariye’nin tam ortasında perdelerini 11 ekim 2011 de açtı (URL-6).

Kadıköy Theatron

...Hikâyenin bir başlangıç noktası yok. Herkes gibi bizim de bir mekan sahibi olma arzumuz vardı. Bir prova mekânı, belki bir sahne... Bu arzu tam ne zaman, nerede şekillendi bilemiyorum... (URL-2)

... Mekân Hasan Hoca, Cansu ve Oğuz’un da kafasına yatınca, bu sefer sahne tasarımı ve tadilatından anlayacak ve bize yol gösterecek birilerini aramaya başladık. Metin Deniz Hoca, sağ olsun hemen bizimle buluştu ve mekân tadilatı için bize bir taslak çıkardı. 300Bin TL gibi bir masrafı olduğunu söyledi. Açıkçası benim düşündüğümün çok üstünde bir masraftı, fakat diğer baktıklarımıza nazaran çok uygundu. Bunun üzerine biraz istişare ettik ve almaya karar verdik... (URL-2)

... Biz bir işe kalkıştık ama... “Sıva” Büyük işmiş hocam!.. (URL-2)

Aktörleri sanat emekçileri ve sanatseverler olan bu ‘mekân üretim süreçleri’ araştırma sahasının daraltılmasında önemli bir etken olmuştur. Mekân üretim sürecinde farklılaşan bu aktörler, planlama ve mimari disiplinlerinin, sosyo-kültürel fonksiyonların kent ile ilişkilendirilmesi bağlamında rol alamadıklarının da bir göstergesi olarak değerlendirilebilmektedir. Bu tespit, alan çalışmasının Kadıköy ile sınırlandırılmasına yönelik nihai kararın verilmesinde dönüm noktası olmuştur.

Özetle, sosyal sermayenin gelişimine odaklı bir yöntem geliştirmek amacıyla, tezin daraltılması aşamasında en son gelinen bu noktada, sosyo-kültürel donatı alanları bağlamında *alternatif/görünmez* ‘tiyatro’ mekânlarıyla, saha çalışması olarak da ‘Kadıköy’ ilçesiyle sınırlı kalınarak araştırmanın geliştirilmeye devam edilmesine karar verilmiştir.

Bu aşamada mekân üretimlerinde de yer alan aktörler ile derinlemesine mülakatlar yapılmasına karar verilmiştir. Bu mülakatlar öncesinde nelerin öncelikle ele alınması

gerektiği hususunda akademik bir tartışma çerçevesinde aşağıdaki gibi bir soru listesi hazırlanmıştır:

A- Fiziki koşullara ilişkin sorular

- Neden Kadıköy?
- Ne zaman kuruldu?
- Hep burada mı yer aldı?
- Daha önce neredeydi?
- İşletme biçimi (kurumsal olarak ne gözüküyor)
- Kaç kişi çalışıyor?
- Kaç m² alanda kurulu?
- Yıllık sergilenen oyun sayısı?
- Ortalama yıllık izleyici sayısı?
- Turneye çıkar mı? Nerelere gider? Yurt içi / yurtdışı...
- Finansal açıdan desteği var mı? Sponsorluk vb, bilet geliri yeterli mi? başka işletme geliri var mı? Kafe vb...
- Bakanlık desteği almış mı?

B- Yapısal sorular

- Oyun seçimi ve oyuncu kadrosu nasıl belirleniyor
- Tiyatro izleyicisi profili, izleyiciden beklentisi nedir?
- Deneyim aktarımı (tecrübe birikimi) nasıl / topluma katkısı var mı? Kurs seminer, atölye, workshop vb düzenliyor mu?
- Demokratik eleştirel bakışı
- Toplumsal faydası

Mülakatlara başlanılan dönem aynı zamanda, Kadıköy İlçesi'nde tiyatrolar bağlamında tespit edilen zengin üretkenliğin, tiyatro mekânları ve bu mekânlarda sahnelenen oyunların hazırlık ve sahneye koyulma aşamalarının, örnek çalışma alanlarında yerinde incelenmesine de devam edilen süreç olmuştur.

Kadıköy'deki tiyatro mekânlarının, 2016 Ağustos ayında tez yazarınca, sosyal medya üzerinden yapılan araştırma çerçevesinde, adları ve adreslerinin bir listesi oluşturulmuştur. 'Çizelge 1.6'.da bu liste görülebilmektedir.

Çizelge 1.6. Bu tez araştırması sırasında, 2016 Ağustos ayı içerisinde, yazar tarafından sosyal medya üzerindeki verilerden Kadıköy İlçesinde yer aldığı tespit edilen Tiyatro Mekânları ve Adreslerinin Listesi

1	Caddebostan Kültür Merkezi	Caddebostan Mh., Bağdat Cad. Haldun Taner Sok. No:11, 34728 Kadıköy/İstanbul
2	Kozyatağı Kültür Merkezi (Gönül Ülkü Gazanfer Özcan Sahnesi)	Kozyatağı, Buket Sk. 1, 34000
3	Kara tahta Çocuk Tiyatrosu	Kozyatağı, Bayar Cad. No:49 D:3, Kadıköy/İstanbul
4	Kadıköy Halk eğitim Merkezi	Caferağa, General Asım Gündüz Cd. No:39, 34713 Kadıköy/İstanbul
5	Kadıköy Haldun Taner Sahnesi	Caferağa Mh., Rıhtım caddesi, 34710 Kadıköy/İstanbul
6	Kadıköy Barış Manço Kültür Merkezi	Caferağa, Nailbey Sk., 34710 Kadıköy/İstanbul
7	Duru Tiyatro	Caferağa, Dr. Esat Işık Cd. No:68, 34710 Kadıköy/İstanbul
8	Oyun Atölyesi	Caferağa, Dr. Esat Işık Cad. 3/A, 34710 Moda/Kadıköy/İstanbul
9	Tiyatro Akla Kara	Caferağa, Bahariye Cad. Akyıldız Pasajı No:92, Kadıköy/İstanbul
10	Küçük Salon	Caferağa mah. Soner sok. (Eski Sokullu sok.) No: 15/B Bahariye / Kadıköy
11	Kadıköy Tiyatro Açıkça	Caferağa, Sakız Gülü Sk. No:29, 34710 Kadıköy/İstanbul
12	Living Room	Caferağa Mh.Arıyıcıbaşı Sk. No: 9 / Kadıköy
13	Nazım Hikmet Kültür Merkezi Sahnesi	Ali Suavi Sokağı (Sanatçılar Sokağı) No:7, 34714 Bahariye/İstanbul
14	Levent Kırca Tiyatrosu	Bahariye Caddesi. Ünertan Pasajı No:35/ Kadıköy
15	Öykü Sahne	Bahariye Caddesi, Sakızgülü Sok. NO:29 / Kadıköy
16	Tiyatro Bahane	Kadife sokak No:27/2 Kadıköy
17	Moda Sanat Tiyatrosu (Macide Tanır Sahnesi)	Osmanağa, 34714 Kadıköy/İstanbul
18	Müjdat Gezen Tiyatrosu	Osmanağa, Kırtasiyeci Sk. No:46, Kadıköy/İstanbul
19	Kadıköy Teatron	Osmanağa, Söğütlü Çeşme Cd. No:64, 34714 Kadıköy/İstanbul
20	İstanbulimpro SAHNE / ATÖLYE	Osmanağa, Kadıköy/İstanbul
21	Kadıköy Moda Sahnesi	Osmanağa Mahallesi, General Asım Gündüz Cad Halil Ethem Sokak, 34714 Kadıköy/İstanbul
22	Entropi Sahne	Osmanağa Mh. Piri Çavuş Sokak 6/1 /Kadıköy
23	Craft Kadıköy	Zühtüpaşa, Şefik Bey Sk. No:17, Kadıköy
24	Kadıköy Emek Sahnesi	Hasanpaşa, Uzuncayır Cad. Doğançay İş Ham No:29, Kadıköy/İstanbul
25	Karma Drama	Hasanpaşa Mahallesi, Derici Zeynel Sokak No: 8-A, 34722 Kadıköy/İstanbul
26	Çadır Stüdyo	Hasanpaşa mahallesi, Abdülhalim Memduh Sk. No:16/A /Kadıköy
27	Enis Fosforoğlu Tiyatrosu	Atıfet Sokak, No: 15 / 1, Moda / Kadıköy
28	Alt Kat Sanat	Moda cad. No:35 Huzur Palas Pasajı alt katı Kadıköy – İstanbul
29	Kadıköy Dev Aynası	Moda caddesi, Nail bey sokak,No:37 / Kadıköy
30	Dostlar Tiyatrosu	Kadıköy Lisesi Tarihi Mahmut Paşa Konağı
31	Kast Kadıköy Sanat Tiyatrosu	Halitağa Caddesi Şadırvan Pasajı no:28 Kadıköy İstanbul
32	İstanbul Kumpanyası	Koşuyolu mahallesi Dr. Eyüp Aksoy cad. no: 57/A Kadıköy / İST
33	Piyatro	İbrahimağa zaviyesi sokak no:11A Koşuyolu, 34718 / Kadıköy
34	Kabere Dev Aynası Tiyatrosu	Koşuyolu, Zeamet Sok. Ata Apt. No:30 D:2, Kadıköy/İstanbul, Turkey
35	Süreyya Operası	Bahariye Caddesi
36	Mimbaz	Rasimpaşa Mah. Yel değirmeni Sk. No:16/1
	Tiyatro Mie	Misaki Milli Sok. Topkaya İş Merkezi No:12 D:12, Kadıköy/İstanbul
37	Tiyatro Kronik	Hızırbey Caddesi No:53/B Fikirtepe / Kadıköy
38	Tiyatro Adam	Feneryolu Mah. Dr. Müfit Ekdal Çıkmazı Sok No:8 D:5 /Kadıköy
39	Tiyatro Alkış	Altıntepe Mah. Bağdat Cad.No:63 D:18 Maltepe
40	Tiyatro Fora	Bostancı Mah. Levent Sok. Palmiye Apt. N0:30/3 Kadıköy/İstanbul
41	Hayalbaz Oyun Atölyesi	Ömer Paşa Cad. Dr.Zeki Zeren Sok. No:17 Göztepe / Kadıköy
42	Sunay Akın Oyuncak Müzesi	Dr. Zeki Zeren Sk. No:17, Göztepe/İstanbul, Turkey
43	Altınok Çocuk Tiyatrosu	Mustafa Kemal Mahallesi 3056 Sokak No:65 / Ataşehir
44	Doğuş Üniversitesi Gözaçan Kültür ve Sanat merkesi	Acıbadem, Kadıköy, 34722 İstanbul / Doğuş Üniversitesi K Blok (Zeamet Sokak)
45	Doğuş Üniversitesi H Blok Tiyatro Sahnesi	Acıbadem, Kadıköy, 34722 İstanbul

Ancak daha sonra 'Kadıköy Tiyatrolar Platformu' 2016 yılı Ekim ayında düzenlediği Tiyatro Şenliği Haftasında, platformda yer alan tiyatro gruplarının ve mekân sahibi olan tiyatroların listelerini ayrı, ayrı oluşturmuş, mekânlar karikatürist sanatçılar tarafından haritalandırılmış ve yayınlamıştır (URL-6).

Kadıköy'deki Tiyatro mekânlarının kurucu aktörleri ile iletişim kurma çabası oldukça zorlu bir süreci başlatmıştır. Kış aylarında, çok yoğun bir tempoda olacakları düşünülerek özellikle yaz aylarında tiyatro sanatçıları ile iletişim kurmanın doğru olabileceği kanısıyla Temmuz 2016'da irtibata geçmek için diyalog çalışmalarına başlanmıştır. Ancak süreç bu görüşün doğru olmadığı yönünde bir kanaat oluşturmuştur. Sanatçılara ulaşabilmek için öncelikle onlar arasından yönlendirici olabilecek güçlü bir aktörün varlığı gerekli olmuştur.

Bu destek, Emek Sahnesinin kurucusu, yöneticisi ve tiyatro sanatçısı olan Pınar Yıldırım ile sağlanabilmiştir. Sanatçıyla gerçekleştirilen ve iki saati aşkın bir süreyi kapsayan ilk mülakat, sanatçının gönüllü desteği ve araştırmacı bakış açısının da katkılarıyla tezin sonraki yönelimleri için çok verimli olmuş, ilerleyen süreçler açısından önemli bir desteğin araştırmaya dâhil edilmesini sağlamıştır. Bu mülakat notları, gerek barındırdığı samimiyet, gerek tiyatronun oluşturduğu kamusallığın fark edilebilmesi, gerek ise mekân üretimi de dâhil tüm üretkenlik süreçlerinde, tiyatro emekçilerinin katılımcılığının öneminin anlaşılabilmesi ve aslında bu görünmez mekânların değerinin görünür olabilmesi açısından büyük önem arz ettiği düşünüldüğünden **EK-01**'de kısmi olarak yayınlamıştır.

'Kadıköy Tiyatrolar Platformu' ile görüşmelerin sağlanabilmesi, diğer tiyatro kurucularına ve sanatçılara ulaşılabilmesi, Sayın Yıldırım'ın değerli katkıları ve yönlendirmeleri çerçevesinde hız kazanmıştır.

Yıldırım ile yapılan ilk mülakat çerçevesinde elde edilen, bazı net bulgular söz konusudur. Bu bulguları şu şekilde sıralamak mümkün olabilmıştır:

1. Kadıköy'ün tercih edilme sebeplerinden biri sanatçıların bu semtin yerlisi olmasıdır.
2. Kadıköy'ün tercih edilme sebeplerinden bir diğeri kira değerlerinin göreceli daha düşük olmasıdır.
3. Semt pazarı gibi farklı fonksiyon alanları ile kurulabilecek sıra dışı ilişkilerin, aslında bir sosyo-kültürel donatı alanı açısından önemli bir destekleyici unsur olabilmesi mümkündür. Bu ilişkilerin anlaşılabilmesi sosyo-kültürel alandaki emekçilerin deneyimleri üzerinden mümkün olabilecektir.
4. Tiyatro mekânlarının yer seçim kararlarında tiyatro kurma niyetindeki sanatçıların tercihleri etkin rol oynamaktadır. Sanatçıların tespitleri üzerinden mevcut dokudaki herhangi bir fonksiyon alanı yeniden tasarlanarak bir tiyatro sahneleme mekânına dönüştürülebilmektedir.

5. Dönüşüm geçirecek mekânların, ne tür bir fonksiyon barındırdıklarının herhangi bir önemi yoktur. Önemli olan dönüştürülecek mekânların tiyatro gruplarının ihtiyacı olan minimum fonksiyon alanlarının yapılmasına imkân tanıyabilmeleridir.
6. Dönüştürülecek mekânların, Tiyatro için fonksiyonel açıdan uygun olup olmadıkları, sanatçıların daha önceki mekânsal dönüşüm deneyimleri sayesinde kolaylıkla tespit edilebilmektedir. Tiyatro emekçileri bu konuda deneyim sahibi olmuşlardır.
7. Kentsel dokudaki mevcut mekânların tiyatro mekânlarına dönüşümünde imar planları işlememektedir.
8. Mevcut dokudaki mekânların dönüşümünde mevcut yönetmeliklerin, dönüşen mekânlarda, işlerliği söz konusu değildir.
9. Mevcut dokudaki mekânların dönüşümünde mimarlar, tasarımcılar yer almaktadır. Ancak mekânların yeniden yapılandırılmasında, mimarlar, tasarımcılar tiyatro emekçilerini değil, tiyatro emekçileri teknik ve yapısal kararlar açısından mimarları, tasarımcıları yönlendirmektedirler.
10. Emek sahnesinin son beş yıllık serüveninde, Tiyatro oyunlarına karşı ilginin sınıfsal özelliklere dayalı değil, samimiyete ve aidiyet duygusuna dayalı olarak gelişebildiği gözlemlenmiştir.
11. Tiyatrolar arası bir birlikteliğin örgütlü bir yapı olabilmesi, bir sivil toplum formatı kazanması mümkündür. 'Kadıköy Tiyatrolar Platformu' böyle bir deneyimin ürünüdür.
12. 'Kadıköy Tiyatrolar Platformu'nun varlık kazanabilmesi yerel yönetimin bu oluşuma inisiyatif tanınması ve desteklemesi ile mümkün olabilmektedir.
13. Emekçilerin ortak birlikteliği ile oluşturulan platform, kendi emek ve sanat alanı bağlamında, yerel yönetimle olan ilişkileri çerçevesinde, bir kamusal alan niteliği taşımaktadır.
14. 'Kadıköy Tiyatrolar Platformu' son bir yıl içerisinde sosyo-kültürel üretkenliğini arttırılması çabasını görünür kılmıştır.
15. 'Kadıköy Tiyatrolar Platformu' yürütülen programlar ve projelerin de yapıcılığı sayesinde, yerel yönetimin, tiyatro sahnelerinin görünür kılınmasını stratejik planlamasında ele almasının önünü açmıştır.

Yukarıda sıralanan bulguların tespiti ardından yapılan akademik tartışmalar sonrasında, tez araştırması için kurumsal stratejik planların incelenmesi gerektiğine karar verilmiştir. Zira, Kadıköy'de tiyatro mekânlarının düzenlenmesinde, sayılarının ve etkinliklerinin artmasında, mevcut imar planlarından ziyade, yerel yönetim olarak Kadıköy Belediyesi'nin kurumsal stratejik planına bağlı yönlendirmelerinin etkili olduğu kanaati oluşmuştur. Dolayısıyla bu süreçte stratejik plan kavramı önem kazanmıştır. Bu bağlamda, kurumsal stratejik plan

kavramı ve bu yaklaşımın yakın geçmişi ve Türkiye’de nasıl uygulanmaya başlandığına dair ilgili süreçler incelenmiştir.

Kurumsal stratejik planlamanın gelişim sürecine bakıldığında, stratejik planların, başlangıçta askeri alanda ortaya çıkan ve düşmana galip gelmeyi amaçlayan bir araç iken, zamanla, yoğun bir şekilde rekabet etmek zorunda kalan işletmelerin kullandığı bir yöntem ve rekabet aracına dönüştüğü, ardından kamu yönetimlerinde ortaya çıkan yeni anlayışla günümüzde kamu idarelerinde de kullanılan bir enstrüman haline geldikleri görülmektedir (Sağlam, 2012; Karasu, 2012).

Bu alandaki, 1990’lardaki son reform, ABD’de Clinton Yönetimince 1990’ların başında uygulanmaya konan ‘devleti yeniden keşfetmek’ temasının en önemli unsuru olarak 1993 yılında ortaya çıkan ‘Kamu Kurumları Performans ve Sonuçları Yasası’dır (Government Performance and Results Act-GPRA). GPR yasasının en temel karakteristiği, kamu kurum/kuruluşlarının sorumluluklarının, önceliklerinin, değer sistemlerinin ve kısa-uzun vadeli gaye ve amaçlarının net ve belirgin bir biçimde belirlenmesi ve “Stratejik Planlama” şeklinde kaleme alınarak rapor edilmesidir (Ünal, 2013)

Spesifik olarak stratejik planlama adına Türkiye’de yapılan çalışmalar özellikle 2000’li yılların başından itibaren ortaya konulan bir dizi reform ile yasalaşmıştır (Coşkun 2011). Bu çerçevede, Türk kamu yönetiminde stratejik planlama uygulaması 2001 mali krizi sonrası mali sektör ve kamu yönetimine yönelik orta vadeli reform programlarının desteklenmesi amacıyla 2001 yılında Dünya Bankası ile imzalanan 1. Program Amaçlı Mali ve Kamu Sektörü Uyum Kredi Anlaşmasıyla (PFPSAL) gündeme gelmiştir. Söz konusu anlaşmanın bir gereği olarak, Türkiye “Kamu Harcama Yönetimi Reformu” yapmayı taahhüt etmektedir. Söz konusu reform kapsamında bütçe hazırlama sürecinin kredibilitesinin artırılması, yatırım programının rasyonelleştirilmesi, kamu kuruluşlarının stratejik plan hazırlaması, politika oluşturma kapasitesinin güçlendirilmesi ve bütçe performansının geliştirilmesi gibi konulara yer verilmektedir (Coşkun, 2011).

Türkiye’de kamu kesiminin mali yönetimi ile ilgili olarak kamu idarelerinde stratejik planlama uygulanmasına 2003 yılında çıkarılan 5018 sayılı Kamu Mali Yönetimi ve Kontrol Kanunu ile başlanmıştır. Bu kanun ile stratejik planlama, kamu kurumları için zorunlu hale gelmiştir (Sağlam, 2012; Karasu, 2012).

5018 sayılı Kanun’un yanı sıra 5393 sayılı Belediye Kanunu ve 5216 sayılı Büyükşehir Belediyesi Kanunu ile nüfusu 50.000’in üzerindeki tüm belediyeler stratejik plan hazırlamakla yükümlüdür. Bu kanuna göre, kamu kaynaklarının etkili, ekonomik ve verimli bir şekilde elde edilmesi ve kullanılması, mali saydamlık, hesap verme sorumluluğu, stratejik planlama ve performans esaslı bütçeleme yeni sistemin temel esasları olmuştur.

Stratejik plan kavramı, 5018 sayılı Kanun'un 3. Maddesinin n bendinde şöyle tanımlanmıştır:

“Kamu idarelerinin orta ve uzun vadeli amaçlarını, temel ilke ve politikalarını, hedef ve önceliklerini, bunlara ulaşmak için izlenecek yöntemler ile kaynak dağılımlarını içeren plandır.”

Türkiye’de kamu kesimindeki idarelerde stratejik planlama çalışmaları 2004 yılında başlatılmıştır. Stratejik planların kalkınma planı ve programlarıyla ilişkilendirilmesine yönelik usul ve esasların belirlenmesinde Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı yetkili kılınmıştır. Bu çerçevede hazırlanan “Kamu İdarelerinde Stratejik Planlamaya İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik” 26 Mayıs 2006 tarihinde Resmi gazetede yayımlanmıştır (Karasu, 2012).

Araştırılan tüm yazılı kaynaklarda, stratejik plan kavramı, ekonomik kalkınma hedefi doğrultusunda taşıdığı nitelik dolayısıyla, mali bütçe esaslıdır. İktisadi bir stratejik plan anlamı taşımaktadırlar. Buradan yola çıkılarak, araştırmanın devamında, stratejik planlara yönelik eleştiriler incelenmiştir. Bu eleştirilerden bir kısmını aşağıdaki alıntılar çerçevesinde özetlemek mümkündür.

Stratejik plan düşüncesine dair eleştiriler incelendiğinde, Stratejik plan kavramının özel sektöre has özellikler taşıdığı, bu nedenle, kamu yönetiminin yapısına uygun olmadığı, bu tür özel sektöre has yöntemlerin kullanımının teoride kamu yönetimini işletme disiplininin bir alt dalı haline getireceği, uygulamada kamu kurumlarının vermekte olduğu kamusal hizmetleri “piyasalaştıracağı” iddia edilmektedir (Karasu, 2012).

İşletme mantığının özünü oluşturan kârlılığın hedeflediği bir kamu yöntemi anlayışının eşitlik ve adalet, tarafsızlık, yurttaş hakları, kamusal ahlak, kamusal sorumluluk, kamu yararı, hakkaniyet kavramları ile bağdaşmasının mümkün olmadığı dile getirilmektedir (Karasu, 2012).

Stratejik planla getirilmek istenen yeni kamu yönetimi anlayışında yurttaşların bir müşteriye dönüştürüldüğünü vurgulayan Gürer (2006), piyasa güçlerinin gerek yönetim, yerleşme; gerekse özelleştirme, devletin ekonomideki rolünü azaltma söylemleriyle devleti piyasanın emrine vermeye çalıştıklarını belirtmektedir. Kamu yönetimi disiplini giderek daha çok işletme, disiplininden yararlanır hale gelmektedir. Stratejik planın kamusal alanda kullanımı bu sürecin bir parçasıdır (Karasu, 2012).

Mustafa Coşar Ünal, Amme İdaresi dergisinde yayınlanan makalesinde, bir özel sektör modeli olan stratejik yönetimin, kamu sektörünün yapısal karakteristikleri ve siyasi kontekst ile çeşitli uyumsuzlukları olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Şartlara göre rekabet avantajı sağlayacak pozisyonu alabilme adına, hız, etkinlik v.b. hususları temel alan stratejik plan

yönetimi, kamu sektörü/politikalarının bazı temel karakteristikleri ile önemli çelişkiler ortaya koymaktadır (Ünal, 2013).

Kamu yönetiminde stratejik planlama ve stratejik yönetim olguları, yeni kamu yönetimi reformları kapsamında, kamu sektörü kurum ve kuruluşlarının, özel sektör karşılıkları gibi, esnek, hızlı, etkin bir biçimde rekabet avantajı sağlayabilecek bir konsept hareket etmesine dönük bir olgu olarak, özel sektör uygulamaları paralelinde çıkmıştır (Ünal, 2013).

Strateji, kamu sektörü için üretilmiş bir olgu değildir ve doğal olarak kamu sektörünün temel nosyonuna uyumsuzluk ve aykırılıklar göstermektedir (Skok, 1989: 128; Aktaran Ünal, 2013). Strateji, özel sektör içerisindeki Piyasa/Pazar ortamında firmaların rekabet avantajı sağlama adına geliştirdikleri uygulamalar olarak algılanmıştır (Ünal, 2013).

Kamu kurum ve kuruluşlarının içerisinde faaliyet yürüttükleri bürokratik sistem özel sektörde olduğu gibi güç ve inisiyatif kullanma ekseninde değil, keyfi güç ve otorite uygulamasını engellemeye dönük güç paylaşımı, uyum ve sorumluluk olguları ekseninde faaliyet icra etmektedir (Anderson, 2003; Kingdom, 2003; Ring – Perry, 1985; Aktaran Ünal, 2013.).

Kamu kurumları daima bir üst kurum/kurul tarafından kontrole tabi tutulurlar ve bu üst yapılar çelişen menfaatler, çekişen gruplar, rekabet içerisindeki değer sistemleri barındırırlar. Kısacası yürütme erki, ancak yasamanın yaptığı politikaları hayata geçirebilir. Bu durum strateji yapımı ile uygulanması arasındaki bağın kırılması anlamına gelmektedir. Ayrıca, kontrol gücü olan üst yapı kurumları, rasyonel stratejiler yerine, sadece kendisine fayda sağlayan politikaları uygulatma güdüsü içerisinde hareket ederler. Buna paralel olarak, stratejik yönetim, belirlenen hedeflerin geliştirilmesi için kaynakların etkin kullanımı ve tasnifini de içerisine alan bir kavramdır (*Mintzberg, 1994: 105; Ring – Perry, 1985; Aktaran Ünal, 2013.*); ancak, kamu kurum ve kuruluşlarının hedeflerine ulaşmaları için gerekli kaynaklar yukarıda bahsedilen bu üst yapıya bağlıdır (Lee, vd., 2008: 8; Ring – Perry, 1985:280; Skok, 1989: 35; Aktaran Ünal, 2013.).

Bu durumun önemli sonuçlarından birisi de, rekabetçi değerlere sahip, çıkarları farklı bu kontrol (üst) grupları kamu politikaları üzerinde uzlaşma sağlama adına kamu politikalarını net olmayan, düşük spesifiklik içeren bir yapıda oluştururlar (Anderson, 2003; Bardach, 2005; Kingdom, 2003; McCool, 1995; Aktaran Ünal, 2013) ve bu durum, ara ve ana amaçların belirlenmesi gereken öncel plan şeklindeki stratejilerin doğmasına ve uygulanmasına ket vurur (Ring-Perry, 1985: 284; Aktaran Ünal, 2013).

Özel sektör içerisinde strateji üretimi dinamik/hareketli ve çevresel şartların tarandığı, rekabet avantajı sağlamak için iç ve dış dinamiklerin analiz edildiği, gelişmelerin kâr ve fayda üretme adına fırsata dönüştürülmeye çalışıldığı, kaynak analizlerinin yapıldığı

interaktif bir süreci ifade eder. Özel sektör işlemleri, genelde bir ticari işlemler toplamından ibarettir. Özel sektördeki etkileşimlerde ana amaç, kapital üzerine rasyonel tavır sergilemek odaklıdır (Ünal, 2013).

Stratejik yönetim, tam anlamı ile rekabet avantajı sağlamak için özel sektör organizasyonları (şirketler) yönetim şekli olarak çıkmış bir kavramdır ve tüm anlam çeşitlilikleri dâhilinde de kamu sektörü organizasyonlarına (kurum ve kuruluşlar) uyarlanmıştır. Ancak, kamu sektörünün (kamu politikalarının üretilme süreci) yapısal ve işleyiş karakteristikleri, strateji kavramının (her iki öncel ve gelişen strateji) formatını da tam anlamı ile uygulanmasını engeller. Bunlardan en önemlileri, kamu sektörünün kuvvetler ayrılığı prensibi, şeffaflık, sosyal adalet, hesap verebilirlik vb. dinamikleri, içerisinde barındırdığı çoklu ve birbiri ile çıkar çatışması içerisinde olan oluşumların etkileştiği bir denge ortamının varlığı ve tüm bu olguların oluşturduğu bürokratik ve kontrollü (yasal düzenlemeler) yapı olarak sıralanabilir. Bu açılarından, stratejik yönetim ve strateji üretiminin özel sektörde ortaya çıktığı şekliyle kamu sektöründe uygulanması zordur (Nutt-Backoff, 1993; Aktaran Ünal, 2013 s:43).

Stratejik planlara yönelik olarak, akademik literatürde, yukarıda değinilen tüm bu hususlar çerçevesinde, görüleceği üzere önemli eleştirel yaklaşımlar yer almaktadır. Bu tez çerçevesinde de stratejik planların özündeki rekabetçi ve iktisadi büyüme odaklı bakış açısına dair eleştirel bir tavır yer almaktadır. Yukarıdaki yazarların görüşlerinde belirtilen mevcut eleştirel esasların yanı sıra, bu tez araştırmasının bakış açısıyla, stratejik planların, rekabetçi ve iktisadi büyüme temelli olmasının, yerel idarelerin temel ilke ve politikalarında kamusal alan ilkelerinin ele alınmasının önünü tıkadığı düşünülmektedir. Stratejik planların iktisadi temelli rekabetçi formatları, sosyo-kültürel sermaye gelişimi ve sürekliliğini destekleyecek nitelikteki bir kamusal alan dert edinmekten uzak düşmektedir. Bu bağlamda, Akademik tartışma ortamında tartışılmak üzere aşağıdaki sorular gündeme gelmiştir:

1. Kurumsal stratejik plan sadece ekonomik değil aynı zamanda sosyo-kültürel gelişimi de hedeflemeli midir?
2. Kamu kurumlarının performansının iktisadi veriler ile ölçülmesi doğru mudur? (Ülkemizde, kamuda bu planların hazırlanması Ekonomi Bakanlığı,, bütçe ile uyumlu olarak uygulanması Maliye Bakanlığı, planların performanslarının değerlendirilmesi Sayıştay'ın yetki ve sorumluluğundadır.) Bununla birlikte, kamu yatırımlarının daha verimli ve üretken olabilmesini kurumsal güçlü bir yapılanmaya bağlamaktadır. Ancak bu nitelikteki yaklaşımlar kamusal üretkenliği daha çok kamu yatırım performanslarının ölçülmesi çerçevesinde ekonomik ve toplumsal altyapının birlikteliğinden doğan bir “ekonomik büyüme” bağlamında ele almaktadır (IMF,

2015). Bu tez çalışmasında sözü edilen kamusal üretkenlik, IMF raporlarında geçen “kamusal yatırım üretkenliği”nden (Public Investment Productivity) farklıdır.

3. Ekonomik büyüme kadar sosyo-kültürel gelişime dayalı performansın da süreç içinde değerlendirilmesi gerekmez mi? Denetleme sadece iktisadi veriler üzerinden sağlanırsa bu performans nasıl değerlendirilebilecektir?
4. "Kamu yararı" açısından kamu kurumu performansı nasıl ölçülecektir? Kamu yararının sadece iktisadi veriler üzerinden ölçülmesi doğru mudur?

Bu sorular ışığında, İstanbul ili yerel idarelerinin, stratejik planlar bağlamındaki politikalarının bir ön sorgulamasının yapılmasına karar verilmiştir. Bu amaç doğrultusunda, İstanbul'daki 39 belediyenin kurumsal stratejik planında bazı sözcüklerin taranmasına karar verilmiştir.

Seçilen sözcükler şu şekildedir:

“Kamusal, Kamusal Alan, Kamusal Mekân, Kamu Yararı, Ekonomi, Ticaret, Kültür, Kültür Merkezi, Kültür-Turizm, Turizm, Kültür- Sanat, Sanat, Tiyatro, Sinema, Eğitim, Seminer-Konferans, Spor”.

Taramasına karar verilen kelimelerin seçiminde tezin araştırma çerçevesine bağlı kalınarak üzerinde durulan iki temel sorun etkili olmuştur:

1. Bunlardan ilki, demokrasinin temel ilkesi olan kamusal alana ve kamusallığın gelişimine yönelik yaklaşımların varlığının sorgulanması ve varsa stratejik yaklaşımların tespitidir.
2. Bir diğeri ise sosyo-kültürel politikalara yönelik stratejik yaklaşımların varlığının ve nasıl ele alındığının sorgulanabilmesidir.

Kaynak olarak www.sp.gov.tr adresinden İstanbul'daki 39 ilçe belediyesinin kendi sitelerinden yararlanılarak yapılan kelime taramaları kapsamında Tablo 5.1. üretilmiştir. Tarama sonucunda üzerinde tartışma gerektirecek önemli ve ilginç bulgular ortaya çıkmıştır. Bu bulgular, bölüm 5.1.3. kapsamında ele alınmıştır.

Stratejik Planlar çerçevesinde yapılan bu araştırmanın ışık tuttuğu ve üzerinde durulması gereken önemli bir gerçeklik ise Kadıköy'ün tiyatro sanatçıları tarafından tercih sebebi olarak ortaya çıkmasında yerel yönetim yaklaşımının önemli bir etken olduğunun çok açık bir şekilde görünür olması olmuştur. Bu gelinen noktada Kadıköy Belediye Başkanlığı ile yapılması gereken bir mülakat, kendini ağırlıklı olarak hissettirmiş ve bu görüşme için çalışmalar başlatılmıştır.

2016 yaz döneminde, araştırma sürecinde, araştırma için çok önemli yeni bir gelişme gündeme gelmiştir. Yönetmen Hakan Dursun'un 2016 yılında tamamladığı 2017 yılı

içerisinde gösterime giren, uzun metrajlı belgesel filmi, çalışma alanı ve kapsamı açısından gerek adı gerek ise içeriği ile bu tez araştırması için çok önemli katkılar sağlamıştır. Bu belgesel, tezin örneklem mekânları olan tiyatro mekânlarını, kendi kategorileri içinde tekrar daraltması açısından çok büyük bir önem arz etmektedir.

‘Alternatif Tiyatrolar ve Perdesiz Sahneler’ adlı belgesel Türkiye’de 2000 sonrası gelişen alternatif tiyatro gruplarının nasıl varlık bulabildiklerine dair bu alandaki gelişimi, değişimi ve dönüşümü, mekân üretimlerini ve bu alana dair çeşitli sorunları gözler önüne sermeyi hedeflemiştir. Yönetmen ile gerçekleştirilen mülakatta (2016, Eylül) yönetmenin yaklaşık 90 sanatçı ve akademisyen ile çok uzun soluklu mülakat ve çekimler yaptığı ve bunlardan 70 kadarının belgesele aktarıldığı öğrenilmiştir. Belgesel aşağıdaki sorulara cevap arayışı içindedir (URL-7):

1. Ana akım/geleneksel/kurumsal tiyatro anlayışı ile alternatif sahne-tiyatro arasında ne tip farklar vardır, birbirlerinden ayrışmasını sağlayan unsurlar nelerdir?
2. Alternatif tiyatro ile alternatif sahne birbirinden farklı kavramlar mı?
3. Alternatif-bağımsız sahne-tiyatro, tiyatro sanatı içinde biçim ve içerik açısından neleri değiştirdi?
4. Alternatif-bağımsız sahne neden kurulur?
5. Alternatif-bağımsız tiyatro köken-geçmiş olarak hangi sosyolojik durumlarla veya sanatsal olaylarla ve kişilerle temellendirilebilir?
6. Alternatif tiyatronun kurumlardan bağımsızlık, eleştirel, protest olmak, ötekilik gibi kavramlarla nasıl bir ilişkisi var. Bu durumun kendine ait riskleri var mı?
7. Brecht, Meyerhold, Grotowski ve benzer kuramcılarının yaptıklarının tarihsel açıdan alternatif sahneler için özel bir önemi nedir?
8. Alternatif tiyatronun kökeni, geçmişi, temeli Türkiye’de nereye dayanıyor?
9. Alternatif-bağımsız sahnelerin dans ve performans sanatıyla tarihsel, sanatsal ve sosyolojik açıdan nasıl bir ilişkisi olmuştur? Birbirlerini nasıl etkilemişlerdir?
10. Alternatif sahnelerin kullandığı yeni stil ile sinema tekniği veya sinemanın seyircide yarattığı etki arasında ortaklıklar, benzerlikler, disiplinler arası etkileşim söz konusu mu?
11. Alternatif-bağımsız sahnelerde kavramsal ve ideolojik açıdan bir yenilik söz konusu mu? Alternatif-bağımsız sahnelerle yeni metin, yeni tiyatro, yeni gerçekçi oyunculuk, serbest text, güncel tiyatro gibi kavramları arasında nasıl bir bağ var?
12. Tiyatrodaki alternatif hareketin besleyici, yaratıcı veya riskli yönleri nelerdir?
13. Alternatif hareket toplum yaşamında neleri değiştirdiğini, yarattığını gözlemlediniz?
14. Alternatif-bağımsız sahnelerin yurtiçi ve yurtdışı festivallerle nasıl bir ilişkisi-bağı oldu? Bu ilişkinin sahne sanatlarında ve mekansallaşmasında nasıl bir etkisi oldu?

15. Alternatif sahneler; küçük salonlu, dar bütçeli tiyatrolar. Bütçe de her zaman sorun teşkil eden ve şikâyet konusu olan bir durum. Prodüksiyon rahatlığı ve büyük bir salon, stilleri ve oyunların yapısını etkiler mi?
16. Ana akım/kurumsal tiyatro ile alternatif sahneler arasında tiyatro departmanları, uzmanlık alanlarının çalışma stilleri açısından farklar nelerdir?
17. Alternatif tiyatronun deneysel yapısı sanat yönetimi veya dekor tasarımı, uygulaması açısından iyi mi, kötü mü?
18. Sansür kavramı, alternatif/bağımsız sahne yapısının oluşumu ve varlığı için nasıl etkiye sahip?
19. Sansür mekanizmasının alternatif/bağımsız sahnenin var olma ve yoluna devam etme sürecinde nasıl bir etkisi olmuştur?
20. Çok sayıdaki yeni alternatif sahnenin varlığı ve sayıca çok fazla oyun sahneye konulmasından dolayı AUTEUR bir yapı göze çarpıyor. Bu durum yeni bir oyun yapısını doğurdu mu? Yeni bir Oyun'dan bahsedebilir miyiz?
21. Alternatif sahnenin zorunlu ve kesin kaideleri var mıdır?
22. Alternatif sahnelerin salon-işletmeciliğinin kurumsal tiyatrolarla farkları nelerdir?
23. Alternatif sahnede kiminle çalışılacağına nasıl veriliyor? Yani ekip nasıl oluşuyor?
24. Reklam ve tanıtım işleri nasıl yürütülüyor? Alternatif sahneler seyircisine nereden ulaşıyor / seyirci alternatif sahnelere nereden ulaşıyor? Konvansiyonel tiyatro camiasından farkları ne?
25. Yüzlerce yıldır tartışılan “Seyirci etkisi, seyirci efekti, seyirci sansürü” konusu yaratım aşamasında sizi nasıl etkiler?
26. Bir oyunun yaratım aşamasında (eser ve kadro seçimi, prova-hazırlık gibi) ana akım tiyatro ile alternatif tiyatronun çalışma biçimleri açısından (mesela yönetmen-oyuncu ilişkisi) ne tip farklar vardır?
27. Klasik sahne kavramlarıyla alternatif sahne kavramları farklı mı? Mesela; “atmosfer, üç birlik kuralı, seyirciye arkamı dönmemek, salondaki herkese sesini duyurmak, metne sadık kalmak, drama kuralları” gibi...
28. Var olan temel tiyatro eğitimi yeterli mi yoksa en azından alternatif sahnelerdeki tiyatro sanatına göre oyuncular / yönetmenler/yazarlar için yeni ve temel bir eğitim sistemi gerekli mi?
29. Alternatif sahnenin güncel dinamiklerle, zamanıyla, insanıyla nasıl bir ilişkisi var?
30. Prova sürecinde oyuncu ile yönetmenin arasında nasıl bir ilişki vardır?
31. Alternatif-bağımsız sahnenin deney, deneme, araştırma üslubuyla nasıl bir ilişkisi var? Bu ilişki neleri belirliyor?
32. Prova sahnesi sorunu nedir, ekipleri nasıl etkiler?
33. Alternatif bir oyun çıkarmanın ne gibi zorlukları var?
34. Hazırlık aşamasının ardından seyirciyle ilk buluşma anı nasıl bir an, sizde nasıl duygular ve davranışlar yaratıyor?

35. Alternatif-bağımsız sahnedeki bir tiyatrocunun yaptığı sanat açısından yakın çevresindeki algısı nasıldır? Deneysel ve değişken yapısından dolayı para kazanmak, kariyer yapmak gibi kavramlarla mücadele edebilmenin püf noktası nedir?
36. Eleştiriler sizi nasıl etkiliyor?
37. Alternatif ile bağımsız tiyatroların birbirleriyle nasıl bir bağı/ilişkisi var? Birbirlerini takip ederler mi?
38. Alternatif tiyatro gelenek ve ekol olarak okullaşır mı?
39. Alternatif sahnelerin seyirci profili ve sayısı nasıldır?
40. Alternatif sahne biçiminin diğer sanat alanlarına ne tip etkileri olmuştur ve diğer sanatlardan nasıl etkilenmiştir?

Yönetmen Hakan Dursun (2016) ile yapılan mülakat ve ardından izlenen belgesel, Türkiye'deki tiyatro oluşumları açısından, Kadıköy'de, 'alternatif' tiyatro bağlamındaki oluşumların, bu tez çerçevesinde öncelikle dikkate alınmakta olduğunun fark edilmesini sağlamıştır. Alternatif tiyatroların, bağımsız sinema sektöründe olduğu gibi bağımsız bir tiyatro ve tiyatroculuk yaklaşımını barındırdıklarını, dolayısıyla aslında bir anlamda, bağımsız sinemaların küreselleşen sermayeye karşı olan eleştirel tutumunun tiyatrodaki yansımaları olduklarını anlamış olmak tezin kapsamı açısından çok önemli bir veri olmuştur. Zira alternatif tiyatroların hangi değerler üzerinden biçimlendiğini anlamış olmak, bu tiyatroların temellerini eleştirel bir ortam çabası üzerinde kurmaya çalışıyor olmaları, oluşumlarının kamusal alanı destekleyici bir yapı arz ettiğinin de olumluyucısı olmaktadır.

Diğer bir yandan bu belgeselin anlattığı mekânsal üretim süreçleri ile bu süreçte karşılaşılan sorunlar ve sürecin nasıl işlediğine yönelik anlatılanlar, Pınar Yıldırım (2016) ile yapılmış olan mülakatta anlatılanların çok sayıda sanatçı aracılığı ile doğrulaması niteliğindedir.

Yönetmen Hakan Dursun ile yapılan mülakatın ardından, Moda Sahnesi temsilcisi olarak Onur Ünsal ile yapılan görüşmede (2016, Eylül), tiyatro ve kamusal alan ilişkisi özellikle sorgulanmıştır. On senedir Kadıköy'de sahne alan sanatçı Onur Ünsal ile yapılan mülakatta (2016, Eylül), sanatçının altını çizmiş olduğu hususlar şu şekilde ön plana çıkmaktadır:

1. Tiyatro bir kamusallık niteliği taşır. Ancak bilet satışı yapan özel bir teşebbüs olması durumunda, tiyatro, kamusal mekân ve/veya kamusal alan bağlamında nasıl ele alınacaktır?
2. Tiyatroda, sanatçılar, aslında kamusal fayda odaklı bir üretim gerçekleştirmektedirler.
3. Kadıköy'ün yerlisi olunması durumunun, destekleyici bir yerel idare karşısında sanatçıların kamusal alanda kendilerini daha fazla sorumlu hissetmelerini, daha fazla sorumluluk almalarını teşvik edici bir nitelik olduğu söylenebilir.

4. Moda Sahnesi mekânının, kültür-sanat alanındaki sürekliliği ve bugün bir tiyatro sahnesi olarak kapalı gişe oyunlar sergileyebiliyor olması iki önemli unsur ile açıklanabilmektedir:

- Son kırk yıldır mekânın sürekli kültür sanat için faaliyet veriyor olması
- Mal sahibinin tiyatro için yaptığı yatırımı, daha karlı başka yatırımlara tercih etmesi

2016 yılı Ekim ayında yürütülen akademik tartışmalar çerçevesinde, araştırmanın, kamusal alan, kamusalılık, üretkenlik, sosyo-kültürel donatı mekân üretimi kavramları bağlamında ve tiyatro fonksiyonu ile Kadıköy sahası çerçevesindeki daraltmaları ile gelinen noktada, tezin ana hipotezi açısından bir çıkmaza girildiğine karar verilmiştir. Bu sorundan yola çıkılarak, Ebru Firidin Özgür (2016, Ekim) ve Âdem Erdem Erbaş ile birlikte kamusal alan ve kamusal mekân ilişkileri bağlamında bir akademik tartışma daha gerçekleştirilmiş ve tez izleme jürisine hazırlık yapabilmek amacıyla şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Kamusal mekân kamusal alanın bir parçası ve/veya aracı olabilir mi?
2. Sosyo-kültürel donatılar kamusal alanın bir parçası ve/veya aracı olabilir mi?
3. Mekân kamusal alanın bir parçası ve/veya aracı ise; tiyatro da kamusalılığa hizmet ediyorsa; tiyatro kamusal mekânın bir parçası olarak düşünülebilir mi?
4. Sahaya çıktığımızda ve orada kamusalılık dediğimiz o ilişkinin var olduğunu varsaydığımız yaşam alanı olan tiyatrodaki, aslında o ilişkinin gerçekten var olduğu görülmektedir. Bunun bir anlamda Türkiye'deki tiyatrocuların kendi bakış açılarından kaynaklandığı söylenebilir. Onlar hem kendilerini var etme mücadelesi içinde yer alırken bir yandan da tiyatroyu toplumsal sorumluluk olarak görmektedirler diye düşünülebilir. Tiyatrocuların kamusal fayda üretmeye yönelik bir kaygıları mevcuttur. Bu bir eleştiri olarak da ele alınabilir. Ancak, kamusal alana hizmet edecek bir kamusalılığa dâhil olan bireyin böyle bir sorumluluk bilincinde de olması gerekliliği iddia edilebilir mi? Kamusal alan tanımlamasında bu bakış açısının rol oynaması gerektiği düşünülebilir mi?
5. Mevcut mekânsal konvansiyonlar değiştiyse ve kapitalizm kendi örgütlenmesine uygun yeni kavramlarla mekânları yapılandırıyor ise eski konvansiyonlara dönebilmek de mümkün değildir. Dolayısıyla tezin çıkarımını, bu 'konvansiyonlarla mekân üretilmeli' demeye getirmek doğru olmayacaktır. Ancak Kadıköy'deki şu an mevcut tiyatro mekânlarının, aslında konvansiyonel kavramlara uygun mekânsal örgütlenmeler çerçevesinde yapılandırıldığını söylemek mümkündür. Konvansiyonel kavramlarla bu mekânlar okunabiliyorken, kapitalist örgütlenmenin kavramları ile örtüşmemektedirler. Bu açıdan ele alındığında, bu durumun, kamusal alanın oluşum koşullarına, tiyatroların bu mekânsal özellikleri dolayısıyla da imkân tanıyabildikleri

meselesi üzerine eğilmek doğru bir yaklaşım olabilir mi? Bu kavramlardan yola çıkılarak yerel yönetim politikalarının yeniden formüle edilmesinde yararlanmaya çalışmak yine de bu ‘konvansiyonlarla mekân üretilmeli’ demeye getirmek anlamına mı gelecektir? Dolayısıyla bu sorudan yola çıkarak şunu da sorgulamak mümkün olamaz mı: Kamusal alanı var edebilecek ve/veya sürekliliğine destek sağlayabilecek mekânsal dinamiklerden bahsedilebilir mi?

Bu sorulardan yola çıkılarak gerçekleştirilen akademik tartışma sonrasında oluşturulan çıkarımları, bu tezin araştırma soruları çerçevesinde aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

1. Tezin bir ideali tanımlamaya çalışma çabasından vazgeçmesi önemlidir. İdeali tanımlamak yerine mevcut durumu ele almak konuyu rahatlatacaktır. Kamusal alanın aşınmasına neden olan problemleri ortaya koymak önemlidir. Kamusal öznenin çöküşünü, bireyin kamusal davranışlarını engelleyen nedenleri, mekanizmaları ortaya koymak önemli gözükmektedir. Öncelikle şu anki toplumun, tüketim toplumunun o kamusal alanı nasıl aşındırdığını göstermek gerekecektir. Tüketim toplumunun nasıl aslında bireyi kendi içine döndürürken, kendisi için daha canlı daha kentsel olan ile buluşabilecek durumdan nasıl uzaklaştırdığını sorgulamak tezin kavramsal çerçevesinin hipotez ile ilişkisi açısından iyi olacaktır.
2. Kadıköy’deki defakto durumun bu aşınmaya karşı gösterdiği direnci ya da bu durum karşısında ortaya koyduğu dayanışmayı anlamaya çalışmak ve irdelemek bu tezin özgünlüklerinden biri olacaktır.
3. Kadıköy’deki defakto durumun, yarattığı örnek açısından, kamusal alanla ilgili tartışmalara yönelik olarak, bir takım çözümler sunabileceğini iddia etmek mümkündür.
4. Kadıköy’ün mekânsal karşılığı olan bugünkü mevcut yapısı bu kamusal alanla ilgili bambaşka bir tartışmayı gündeme getirmekte ve bunun desteklenmesini gerektiren bir durum ortaya koymaktadır. Burada plan mevcut yapılanmayı desteklememektedir, burada mevcut yapılanmayı yerel siyaset desteklemektedir. Eğer kentsel politika bu defakto durumu destekleyici yönde hareket ederse kamusal alanın da gelişmesi konusunda hizmet etmiş olabilecektir. Dolayısıyla, Kadıköy Belediyesi’nin tiyatrolara yönelik ortaya koyduğu süreç ve stratejiler Türkiye’de önemli bir ilk örnek teşkil ediyor denebilir. Başka bir ifadeyle Kadıköy Belediyesi tiyatro mekânını oluşturabilecek koşulların üretimini sağlamaya yönelik bir stratejik yaklaşım ortaya koyuyor da denilebilir. Dolayısıyla bu yöntem yaklaşımı için, ‘Nasıl geliştirilebilir?’ ‘Ne lazım?’ ‘Neler yapılması gerekli?’ gibi sorulara cevap aramak gerekecektir.

5. Bu sürecin ve koşulların analizinin yapılması önemlidir. ‘Böyle bir ortamın ve bu mekânların oluşmasında belediye hangi mekanizmaları ve/veya koşulları ortaya sunmaktadır ki; bu ortam burada oluşabilmektedir?’ Ya da ‘Belediye ne tür destekler sağlamaktadır?’ gibi soruların cevaplanması gerekmektedir.
Mesela, Kadıköy’de belediye başkanı tiyatrolardan gelen problemlere karşı kendilerinden bir platform kurmalarını ve dayanışma örgütlemelerini talep etmiştir. Bu platform aracılığı ile taleplerini belediyeye iletmelerini kendilerinden istemiş ve aslında bir sivil toplum oluşumunu desteklemiştir. Kadıköy belediyesinin bir önceki başkan döneminde de sivil toplum örgütlemesine yönelik benzer bir yaklaşımı olmuştur demek söz konusudur. Kadıköy çarşı esnafının pek çok sorunu olduğu anlaşıldığında, dönemin belediye başkanı tarafından kendilerinden çarşı esnafı olarak bir dernek kurmaları talep edilmiştir. Aslında bir anlamda yerel yönetim, ilgili süreçteki aktörleri güçlendirmiş olmaktadır. Bu tür yaklaşımları ve bu yaklaşımlarla yaşanan deneyimleri, bir yerel yönetimin idari planlama mekanizmaları olarak çözümlenebilecek geliştirilecek planlama araçları açısından önemlidir.
6. Kamusal faydanın üretilmesine hizmet ettiğini savunan tiyatronun plandaki karşılığına indiğimizde plan bu mekânları görmemektedir. Peki, görmeli midir? Eğer plan bu mekânları görmeyecekse, biz hangi araçlarla o zaman kamusallığın varlık bulacağı ve/veya sürdürülebileceği bir düzen içinde bu mekânlara dair bir şey söyleyebiliriz?
7. Tiyatroların gösterdikleri faaliyetlerin bir kamusallık aracı olduğunu iddia edebiliyor muyuz diye değil mevcut ortam dolayısıyla tiyatrolar bu faaliyetleri yapabiliyorlar diye bakmak gerekmektedir. Başka bir ifadeyle, tiyatroların gösterdikleri faaliyetlerin, bir kamusallık aracı olduğunu iddia edebilmek Kadıköy’deki mevcut durum dolayısıyla mümkün gözükmemektedir. Ama aynı zamanda bu faaliyetler de o ortamı genişletmekte katkı sağlamaktadırlar Dolayısıyla tiyatroların buradaki varlığı ve artışındaki dinamiklerin detaylı bir analizi gerekmektedir.
8. Tiyatronun neden seçildiği, etkileşime etkisi ve kamusal alanın tarihsel gelişimi açısından önemi dolayısıyla üzerine odaklanıldığının açık ve net bir şekilde ifade edilebilmesi önemlidir.
9. Tiyatro aslında kamusallığa hizmet eden bir yapıyı kendi içinde barındırıyor diyebiliyor ve bu varsayımı tezde ele alabiliyoruz. Tiyatronun modern anlamda bir kamusallık üretiminde araç olduğunu cumhuriyet dönemi ve sonrasındaki gelişimlerden yola çıkarak anlatabilmek de mümkün olabilir.
10. Aslında cumhuriyet tarihi açısından başlangıçta bakanlık düzeyinden başlayarak bakıldığında tiyatronun eğitim ile iç içe olması durumu da halen Kadıköy’de biraz

yaşamaktadır. Yani aslında Kadıköy'deki ortamdan öğrenilecek bir bilgi olduğunu göstermek çeşitli farklı açılardan mümkün gözükmektedir.

11. Türkiye'de kamusal alan kadar tiyatronun da bir kriz içinde olduğu ama öte yandan da bundan kurtulmak için çok fazla çabanın da var olduğuna değinmek gerekli olabilecektir. Bu durum çoklu kamusal alanlar modeline uygun olarak düşünüldüğünde, mevcut çabalar, Kadıköy'ün yerel ortamında tiyatro emekçileri arasında filizlenen ortak platformun üzerinden değerlendirildiğinde, aslında bir tür kamusal alan niteliğinin ortaya çıktığı düşünülebilir.
12. Yerel yönetim politikalarının yeniden formüle edilmesi gerekmektedir.

Yukarıdaki çıkarımlar üzerinden değerlendirme yapıldığında, bahsi geçen akademik tartışmanın, bu tezin neleri ortaya koyabileceğinin anlaşılabilmesi açısından önemli temel iki yaklaşımı ortaya koyduğu anlaşılabilir:

- Kadıköy'de Ortam ile ilgili bir değerlendirme yapmaya çalışıldığında, mevcut ortamın, belediye tarafından oluşturulduğu ve mekân üretmeyi sağlayacak bir takım mekanizmaları belediyenin ürettiği, hatta sivil toplumu güçlendirip aktör gücünden yararlanabildiği ve buradan karar meşruiyetini sağladığı görülebilmektedir. Belediye bu meşruiyet üzerinden stratejik planda ruhsat sorununu dahi ele alabilmektedir. Bu sürecin ve uygulanan stratejilerin analizi ile bir kamusal alanın nasıl ortaya çıkarıldığını, mevcut bir kamusal alanın potansiyelinin, bir şekilde desteklenmesi ve var edilmesinin nasıl oluştuğunu anlamak bu tezin en önemli katkısı olacaktır.
- Yerel yönetimin Kadıköy'deki yaklaşımının, buradaki kamusal alanın oluşumunda çok belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, yerel yönetim yaklaşımlarının yeniden ele alınmasında bu araştırma kapsamında tanımlanacak ve belirleyici olacak faktörler kamusal alanın ve kamusal alanın canlandırılmasında etkili bir araç olarak kullanılabilir.

Araştırmanın bir sonraki adımında, şu sorunun sorulması ile yola devam edilebilmiştir: Yerel dinamikler ve yerel yönetimin yaklaşımı, konvansiyonel kavramların aşındığı, mevcut ortamda yeni kamusal alanların da üretilemediği durumda nasıl işe yarayabilir?

Bu bağlamda, mevcut ortamda kamusal alanın katkı sağladıkları düşüncesi ile tiyatrolar çerçevesinde yerel idarenin rolü ve yaklaşımları önem kazanmıştır.

2016 Eylül ayı itibari ile tiyatro mekânları, tiyatrocular ve yerel idare ilişkisinde daha fazla değerlendirme elde edebilmek amacıyla alan araştırmalarına yoğunlaşmıştır. Öncelikle derinlemesine mülakatların artırılmasına çalışılmıştır. 2 Ekim 2016'da Karma Drama Tiyatronun kurucuları Damla Özen ve Togay Kılıçoğlu ile derinlemesine bir mülakat gerçekleştirilmiştir. Mülakattan çıkan ve önemli olduğu düşünülen veriler şu şekildedir.

1. Kurdukları, alternatif tiyatro sahnesinin eski bir damacana deposu olduğu belirtilmiştir. Altı metrelik cephesi olan bitişik nizamdaki bir apartmanın zemin katında yer almaktadır. Mekandaki tüm mimari detaylar; aydınlatma aksamı için tasarlanan demir konstrüksiyon çerçeve, akustik önleyici çözümler, sahne arkası, mutfak tezgahı, sahne giriş kapısı, modüler seyirci platformları gibi tüm iç mimari detaylar, sanatçı Togay Kılıçoğlu tarafından tasarlanmış ve mahalledeki ustalar ile çözümlenmiştir.
2. Sanatçılar bu dükkânı kiralamadan önce tüm sokak sakinleri ile görüşerek onaylarını aldıklarını belirtmişlerdir.
3. Mahallede zaman ile katılımın arttığı belirtilmiştir.
4. Kadıköy tarihi ile ilgilendiklerinden, Adnan Giz'in de anılarında belirttiği gibi bir alt sokaklarındaki eskiden tiyatro olan şu anki itfaiye binasının bir müze olması gerektiği hayalini taşımaktadırlar.
5. Mahalleli tiyatrocuları benimsemiştir. Mülakat sırasında bir komşunun hediye olarak getirdiği 100 gr kahve bu mülakat sürecinde bunun güzel bir temsili olmuştur.
6. Mekân kaldırım ve sokak ile bütünleşerek kullanılmaktadırlar.
7. Tiyatronun kamusal anlamda sorumluluk taşıdığını düşünmektedirler.
8. Yerel idarenin tiyatro mekânlarına ve sanatçılara yönelik yaklaşımlarından memnundurlar. Hatta tiyatro mekânlarının, ana caddelerden ziyade özellikle ara sokaklarda yer seçiyor olmasının bu husus ile olan ilişkisine dikkat çekmişlerdir. Zira ana arterde olmak Büyük Şehir Belediyesi ile ilişkileri gerektirirken, ara sokaktaki bir yer seçimi yerel idarenin ilişkileri içinde kalabilmeyi sağlamaktadır.

Mülakatların genişletilmesi çerçevesinde, 7 Ocak 2017 ve 10 Mart 2017 tarihlerinde Öykü Sahne kurucusu, tiyatrocusu, yönetmen ve oyun yazarı Sertaç Ayvaz ile iki derinlemesine mülakat gerçekleştirilmiştir.

Derinlemesine mülakatların genişletildiği süreç, aynı zamanda mekânlarda sahnelenen oyunların izlenme ve takibine de devam edilen bir süreç olmuştur. Kentsel dönüşümün sosyolojik etkilerini sorgulamak üzere yazılmış olan G.O.D.O.P adlı bir yerli oyun, Öykü Sahne'de izlenmiştir. Aynı dönemde, diğer farklı tiyatro grupları tarafından da kentsel dönüşümün, oyun kurgularında konu alındığı ortaya çıkmıştır. Bu oyunların, tiyatroların politik işlevi açısından, dolayısıyla da kamusal alan için bir malzeme ortaya koyuyor olmaları açısından önemli ve değerli çalışmalar olarak değerlendirilebilecekleri düşünülmektedir.

4 Ocak 2017'de Kadıköy Tiyatrolar Platformuna yazılmış olan bir mektup (**EK-02**), toplu bir görüşme talebi ile platforma iletilmiştir. 21 Şubat tarihinde, Nazım Hikmet Kültür Merkezinde, platform toplantısına davet teklifi alınmıştır. Toplantıda katılımcı olarak yer

alınmıştır. Bu toplantıda 23 tiyatro mekânı temsilcisi ile görüşülmüştür. Toplantı sonrası değerlendirmeler şu şekilde özetlenebilmiştir:

1. Platform üyelerinin toplantıları her hafta pazartesi günleri sürekli bir düzen kazanmıştır.
2. Platform sürekli yeni projeler üretmeye ve uygulamaya çalışmaktadır.
3. Belediye platformun önemli bir destekçisidir. Oyun içerikleri ile değil mekân sayısı ve platformun seyirci sayısını arttırması ile ilgilenmesi yönündeki destekleri platform projelerinin önünü açmaktadır. Platform idare ile bu çerçevedeki ilişkiden memnundur.
4. Platform, mahalle olgusuna çok değer vermektedir. Ocak ayında başlattıkları “Benim Komşum Tiyatro” projesi başarı ile uygulanmaktadır. Platform üyeleri, toplantıda, konutların ve yerleşik halkın bu mekânların sürekliliği açısından önemini vurgulamışlardır.
5. Platform üyeleri, sanatsal gelişim anlamında, bir sorumluluk olarak kamusal faydayı dikkate almaktadırlar. Sanatçılar, tiyatronun bu yönde bir rolünün de varlığını kabul etmektedirler. Seyirci sayısını arttırmak önemli bir hedeflerini oluşturmaktadır.
6. Üniversitelere yönelik yeni bir proje çalışması yürütmektedirler. Bu proje çerçevesi yeni aktörlerin sahaya kazandırılması yönünde bir çabayı da barındırmaktadır.
7. Tiyatroların görünür kılınması yönündeki çalışmalar devam etmektedir. Belediye artık sokaklara yeni tabelalar yerleştirmeye başlamıştır.
8. Platform, iki senede bir düzenlenen tiyatro festivali çerçevesini genişletmeyi hedeflemektedir.
9. Platform üyeleri tiyatro mekânlarının ticari mekân üzerinden vergilendirilmesinden dolayı çok ciddi anlamda zorlandıklarını belirtmişlerdir.
10. Dönüştürülen mekânların en büyük sıkıntısı iş güvenliği çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Teknik anlamda özellikle yangın sorununun çözülebilmesi mekânların ruhsat sorunlarını çözebilecek gibi gözükmektedir. Zira her türlü uygun hacimli mekânı, kara kutu (black box) denilen yapıdaki tiyatro sahnesine ve işlevine dönüştürebilme yetisi kazanmış bulunmaktadır.
11. Mekân kullanımlarında çok ciddi beceriler geliştirebilmişlerdir. Mekân kesitlerinde bodrum katları oyun sahne düzenine katabilmekte, metal konstrüksiyonların yardımı ile hacimde farklı kotlar oluşturabilmekte, hareketli aksamlar ile ışık kabini için hareketli ve değişik tasarımlar geliştirebilmektedirler. Mekân kullanımında giriş ve çıkışları sahne düzenine göre farklılaştırabilmekte, seyirciyi

oyun kurgusuna göre istedikleri gibi konumlandırabilmektedirler. Mekânın bu esnek kullanımı zamanın hız olgusunun kullanımına da imkân tanımaktadır.

2017 Ocak ayı içinde, Kadıköy Tiyatrolar Platformu ile ayarlanmaya çalışılan görüşmeler ile eş zamanlı olarak Belediye tarafında da yetkili kişiler ile irtibat kurulmaya çalışılmıştır. Kadıköy Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürü Prof. Simten Gündeş ile 13 Ocak 2017’de bir görüşme ayarlanmış ve kendisi ile derinlemesine bir mülakat gerçekleştirilmiştir. Bu mülakattan çıkan önemli değerlendirmeler şu şekildedir:

1. Kadıköy’de son iki senedir bilinçli bir şekilde bir kültür yönetimi çalışmasına başlanmıştır.
2. Kültür Müdürlüğünün Başına bilinçli olarak bir akademisyen getirilmiştir. Prof Dr. Simten Gündeş’in Uzmanlık alanı kültür politikalarıdır.
3. Kültür Müdürlüğünün politikalarında ilk çıkış noktası, bu doktora tezindeki gibi, tiyatro mekânları ve grupları olduğu belirtilmiştir.
4. Kadıköy için bilinçli bir şekilde yeni bir *kültür politika yönetimi* geliştirilmeye çalışılmaktadır. Hatta bir model yapılandırmaya çalıştıklarını dile getirmişlerdir. Önümüzdeki dönemlerde yayınlamayı ve aynı modeli başka alanlara da taşımayı düşünmektedirler.
5. Nihai hedeflerinde samimi olarak bir İskoçya/Edinburgh ya da Fransa/Avignon gibi uluslararası bir festival merkezi olmak vardır.
6. Tiyatroları ve tiyatro sanatçıları tercih sebepleri
 - a. Beyoğlu’nun çöküşü ve Kadıköy’e kayması
 - b. Kadıköylü sanatçıların entelektüel seviyesi
 - c. Kadıköylü sanatçıların çalışkanlığı ve idealistliği, iyi niyetleri, işbirliğine yanaşmaları
7. Mekânlarda, işletme ruhsatı ile ilgili imar planları esaslı çıkmaz sürmektedir. Ancak Belediye çözüm arayışlarına sıcak bakmaktadır.

2017 Ocak ayında gösterime giren belgesel film ‘*Perdesiz Sahneler*’ (Yönetmen: Hakan Dursun, 2017) kapsamında üzerinde durulan dinamikler, tezin araştırma sahası olan Kadıköy’de yer alan alternatif mekânlar açısından da önemli dinamikler olarak öne çıkmaktadırlar. Kadıköy’deki perdesiz sahneler bağlamında mevcut ortam içerisinde yer alabilen kamusal alanın, kamusal alana dair etkilerinin anlaşılabilmesi açısından belgesel çerçevesinde yer alan derinlemesine mülakatlar bu tez araştırmasında önemli değerlendirme araçları olmuşlardır.

Bu son gelişmeler sonrasında araştırmanın gelmiş olduğu noktada, “*ekinsel üretkenliğin gelişmişliğinin, başka bir ifadeyle kamusal kültür üretiminin gelişmişliğinin kamusal alanın gelişmişliği ve kamusal alanın varlığı ile doğru orantılı olduğu*” meselesi ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla tezin temel argümanı bu hipotez çerçevesinde yeniden biçimlenmeye başlamıştır. Bu aşamada, DOT Tiyatro Kurucusu Murat Daltaban’ın ‘Şeyler ve Şeytanlar’ adı altında çeşitli sanatçılar ile gerçekleştirmiş olduğu bir dizi söyleşi, tiyatro ve kamusal alan ilişkisi üzerine, tezin yukarıda belirtilen hipotezine yönelik olarak önemli katkılar sağlamıştır (URL-8). 2017 Ocak ve Şubat aylarında, Marmara Belediyeler Birliği’nin düzenlediği, Düccane Cündioğlu’nun Şehir konulu söyleşi dizisi de yine araştırmanın bu temel argümanının teorik bağlamda netleşmesine katkı sağlamıştır (URL-9).

Araştırma kapsamındaki mülakatlar, gözlemler, incelenen söyleşi programları ile medya takibi çerçevesinde yürütülen süreç analizleri üzerinden biçimlenen yukarıdaki paragrafta belirtilen bu argüman doğrultusunda, araştırmanın yönü, Kadıköy’ün tarihsel süreçteki mekânsal değişimlerinin de incelenmesini gerekli kılmıştır. Bu amaç kapsamında yürütülen araştırmaya, hem sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel değişim ve gelişimi anlama açısından hem de bunun mekâna yansımaları bağlamında olmak üzere iki farklı koldan yürütülmeye devam edilmiştir.

Bu süreçte Kadıköy’deki sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel gelişimi anlamak adına, Kadıköy ile ilgili yazılmış oldukça kapsamlı üç temel çalışma derinlemesine incelenmiştir. Adnan Giz’in Kadıköy anıları üzerine, 1920’ler sonrası Kadıköy için derlemiş olduğu çalışma ile Doç Dr. Rıfat Akbulut’un Doktora Tezi “*Kentsel Tarih Araştırmalarında Bilgi Teknolojilerinin Kullanımıyla Yeni Bir Yöntem Geliştirilmesi: Kentsel Dönüşümde Kaos Kuramı ve Kadıköy-İstanbul*” ve Yüksek Lisans Tezi “*Tanzimat’tan Cumhuriyet’e İstanbul ve Kadıköy: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e İstanbul ve Kadıköy Örneklerinde Plan Dinamikleri ve Mekânsal Dönüşümün İncelenmesi*” bu doktora araştırması kapsamında Kadıköy’ün tarihsel mekânsal dönüşümünün anlaşılmasında çok büyük katkılar sağlamışlardır. Adı geçen bu kaynaklar bağlamında, Kadıköy’ün, Cumhuriyet sonrası Türk burjuvazisinin kentlileşmeyi ilk yaşadığı semt olduğu açıkça anlaşılabilir. Adı geçen

Bu tezin temel dayanak noktası, kamusal alanın kentlileşmenin ve demokrasinin temel aracı olduğu düşüncesidir. Kamusal alan gelişimi toplumda demokratik bir yapının yeşerebilmesini ve burjuva kamusunu gerekli kılmaktadır. Osmanlı’da demokrasi olmadıktan ve yerel burjuva hâkim bir söylem alanı kazanamadığından, kamusal alanın varlığından söz etmek pek mümkün olamamaktadır. Dolayısıyla, kamusal alanın genişlemesini Cumhuriyet sonrası Türkiye’de aramak yanlış değildir. Yapılan literatür araştırması çerçevesinde, Batılı anlamdaki bir kamusal alan için gereken ilk burjuva kamusunun, Kadıköy’de geliştiğini söylemek gayet mümkün görülmektedir. Başka bir

ifadeyle, Cumhuriyet Türkiye'sindeki burjuva kamusal alanının ilk oluşumlarının Kadıköy'de canlandığı anlaşılmaktadır.

Demokrasinin bir yapı taşı olarak görülen, ancak teorisyenlerce, 20. yüzyılda, zaman ile kapitalizmin aşındırarak bir yok oluşa terk ettiği ileri sürülen kamusal alanın, kentlileşen bir toplum yapısında varlık bulabilmesi orta ve orta üst sınıfın varlığını gerekli kılar. Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında bu sınıfsal oluşumun yoğun olarak yerleştiği bir ilçe olan Kadıköy'de bu sosyo-ekonomik yapının sürekliliğini anlayabilmek adına mevcut durumun araştırılması, başka bir ifadeyle Kadıköy'ün diğer semtlere oranla gelir dağılımının incelenmesi gerektiği araştırma sürecinde, çeşitli akademik tartışmalarda gündeme gelmiştir.

Bu bilgilere öncelikle TUIK'den (Türkiye Uluslararası İstatistik Kurumu) elde edilecek istatistikî veriler çerçevesinde ulaşılmaya çalışılmıştır. Açık elektronik veri bankası ortamında, TUIK verilerinde bu bilgilere ulaşılamadığından, bu bilgilere ait verilerin, İstanbul TUIK merkezinden, araştırma adına özel olarak talep edilerek elde edilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Ancak TUIK'den elde edilen verilerin dağınıklığı ve bu verilerden net olarak mahalli ölçekte İstanbul geneline yönelik bir sosyo-ekonomik durum analizi için yeterli bilgiye ulaşılamamış olması, elde edilen bilgilerin korelasyonu ile yeterli ve tutarlı bir sonuca varılamaması gibi nedenler tez için ilgili amaca yönelik olarak değerlendirme yapılmasını imkansızlaştırmıştır.

Ancak ilerleyen süreçte, araştırma kapsamında takip edilen seminerler çerçevesinde, Murat Güvenç ve Murat Tülek'in yürüttükleri "*İstanbul Toplumsal Coğrafyası*" adlı araştırmaya ulaşmak ve bu araştırmayı incelemek mümkün olmuştur. Bu tezin Kadıköy'e dair sosyo-ekonomik yapının tespiti aşamasında ihtiyaç duyduğu bilgiler, adı geçen bu araştırma sayesinde bulgulanabilmiştir. Araştırmanın detaylı bilgilerine Murat Tülek ile yapılan derinlemesine mülakatlarla ulaşılmıştır. Dolayısıyla, Murat Güvenç'in yürüttüğü ve Murat Tülek'in haritalarını yapılandığı İstanbul'un sınıfsal profilini sosyal haritalar üzerinde görüntüleyebilmeyi amaçlayan, 2017 yılsonunda halka açık yayına hazırlanmasına çalışılan *İstanbul'un Toplumsal Coğrafyası* adlı bu araştırma, bu tez kapsamındaki veriler açısından önemli bir temel kaynağı oluşturmuştur.

İstanbul'un Toplumsal Coğrafyası adlı bu araştırmada geçen bu çalışmanın başlangıcı, Hollanda kaynaklı bir vakıf ile TESEV (Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etütler Vakfı) ortaklığı üzerinden yapılan bir araştırma için Murat Güvenç'e danışılmış olmasına dayanmaktadır. TESEV belediyelerin sosyal politikalarını değerlendiren özellikle okul öncesi politikaları, çocuk alanlarını, parkları ve bu alanda yapılan sosyal faaliyetleri İstanbul genelinde değerlendiren bir proje yapmaktadır. Bu projenin bir tespit kısmı bir de geleceğe yönelik yapılacaklar kısmı vardır. Uzun erimli bir projedir ve halen de devam etmektedir.

Ama ilk aşamada İstanbul mahallelerinde nüfusun yaş gruplarına göre dağılımını tespit etmeleri gerekmiştir. Mesela yaşlılar ve çocuklar nerelerde yoğunlaşıyorlar? Bu yoğunlaştıkları yerlerde nüfusun ekonomik durumu nasıl? gibi soruların cevaplarına ihtiyaç duymuşlardır. Söz konusu bu araştırmanın, mahallelerin nüfusları ve yaşlarına göre haritalandırılmasını gerektirmiş olması sonucu, bu bilgilere ulaşılacak kaynakların nereden tespit edilebileceği hususu açısından Murat Güvenç'e danışılmıştır. Ancak o aşamada bulguların üzere İstanbul için bu talep edilen bilgiler tam anlamıyla mevcut değildir. Bu durum, bu tez çalışmasında da TUIK verileri üzerinden Kadıköy'e ait sosyo-ekonomik durumu belirleyebilecek bir değerlendirmenin oluşturulamamasındaki veri yetersizliği açısından da açıklayıcı olmuştur.

Murat Güvenç'in öncülük etmesiyle, bu bilgilerin tespit edilebilmesine yönelik olarak başlatılan yeni bir çalışma çerçevesinde, veri madenciliği denilen alanda incelikli yeni yöntem ve teknikler kullanılarak öncelikle İstanbul'un bir yaş haritasının ve sosyo-ekonomik haritasının yapılmasına ve bunların üst üste geçirilerek karşılaştırılması ile kıyaslamaların oluşturulmasına karar verilmiştir. Yaşlarla ilgili veriyi İstanbul TUIK'den (Türkiye İstatistik Kurumu) talep edildiğinde almak mümkün olabilmiştir. Ancak yaş haritasını yapalım dediğinde mahallelerin büyüklükleri birbirleri ile aynı değildir. Mahalli büyüklükler sosyo-ekonomik haritaların oluşturulmasında ciddi sorun yaratmış ve farklı yöntem yaklaşımlarına ihtiyaç duyulmasını gerektirmiştir. Ayrıca, Türkiye'de sosyo-ekonomik dağılımı anlatabilecek mahalli düzeydeki bilgilerin, yani mahalli dağılımlara göre gelir durumlarını anlatabilecek istatistikî verilerin yeterli olmadığı bu çalışma öncesinde açıkça tespit edildiğinden, mahalli birimlerin ayırt edici niteliğini veren oranları ortaya çıkarmak üzerine odaklanılmıştır. İstatistiksel manada varlıklı, orta gelir grubu ya da yoksul kesimin dağılım oranlarını bululamak için çalışılmıştır. Önce verilerin nereden elde edilebileceği üzerine gidilmiştir. Sonuç itibari ile bu bilgilerin, beyan üzerinden alınan, belediyelerin emlak rayiç bedelleri üzerinden çıkarılmasına karar verilmiştir. 2005 verileri kullanılmıştır. İstanbul'daki yaklaşık 82000 sokağın değerleri belediyelerden elde edilmiş ve istatistikî işlemler uygulanmıştır. Murat Tülek öncelikle İstanbul'daki tüm mahalleler için tek, tek sadece konutları ile gösteren mahalli sınırlarının belirlendiği haritalarını oluşturmuştur. Uzun erimli yoğun bir çalışma temposu çerçevesinde hazırlanan bu haritalar ile elde edilebilen istatistikî veriler çeşitli farklı korelasyon yöntemleri ile bu haritaların üzerinde karşılaştırılmış, böylelikle sosyo-ekonomik dağılımlar da ortaya çıkarılabilmıştır.

Mahallelerin bir çeşit rant tomografisi çıkarılarak aslında sosyo-ekonomik dağılımın tespit edilmesi mümkün olmuştur. Şehrin dokusundaki toplumsal profillerin dağılımı bu haritalarda gözlemlenebilmektedir. Bu haritalar sayesinde tüm şehrin toplumsal ve ekonomik özellikleri hakkında bilgi sağlamak mümkün olabilmektedir. TESEV'in destekleri ve Murat Tülek'in

teknik katkıları ile bu bilgilerin, 2017 yılı Aralık ayı itibari ile araştırmaya ait kendi elektronik sitesinde, yeni araştırmacıların yararlanabilmesi için kamuya açık hale getirilmesi için çalışmalara devam edilmektedir.

Kadıköy ilçesi özelinde bu tez araştırmasında söz konusu olan sosyo ekonomik bulguların tespiti açısından, sözü geçen bu araştırma kapsamında elde edilmiş bulgular ve haritalar Kadıköy ilçesinin İstanbul'un diğer ilçeleri ile kıyasındaki durumu ve Kadıköy tarihi kent merkezinin kendi ilçe genelindeki mahalli dağılım kıstasları açısından durumu bağlamında temel kaynak olarak ele alınmışlardır.

İstanbul geneli açısından Kadıköy, Kadıköy ilçesi bağlamında ise Kadıköy tarihi kent merkezi **EK-03**'de belirtilen **EK-03a** ve **EK-03b** olarak sunulan haritalar çerçevesinde incelendiğinde sosyo-ekonomik gelir dağılımı açısından orta ve üst gelir grubuna ait bir yerleşim bölgesi olarak açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu bilgi tarihi akademik yazının takibi ile ortaya çıkan sosyo-ekonomik gelişmişliğin sürekliliği bağlamına da uygun bir durum arz etmektedir.

Araştırmada, sosyo-ekonomik yapının yanı sıra kamusal alan oluşumunda sosyo-kültürel altyapının varlığının ve sürekliliğinin de gerekli olmasından yola çıkılarak, bir sonraki adımda (**EK-04**)'de yer alan tablo, internet ortamında yayınlanan TUİK verileri ile hazırlanmıştır. Bu bağlamda, Kadıköy'ün eğitim seviyesi açısından İstanbul ilçeleri arasındaki yeri sorgulanmıştır. Kadıköy İstanbul'da Beşiktaş ilçesinden sonra çok açık bir arayla diğer ilçelere göre eğitim seviyesinin yüksekliği ile dikkat çekmektedir. Bu veri kamusal alan için gereken ortam özellikleri açısından çok önemlidir.

Bir kamusal alan için gerekli ortam özellikleri bağlamında, Kadıköy'ün, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dinamikler açısından sorgulanması sonrasında Prof. Gülşen Özyayın ile yapılan görüşmeler, Kadıköy'ün mekânsal anlamdaki değişimine de tarihsel çerçeveden bakılmasını gerekli kılmıştır. 28 Aralık 2016'da Prof Dr. Gülşen Özyayın ile yapılan akademik tartışma ve bunun hemen öncesinde, 3. Jüri sonrasında tekrardan görüşlerine başvuru Prof. Dr. Ömür Barkul'un kritikleri çerçevesinde, Kadıköy'de, eski konut binalarındaki mekânları dönüştürmüş olan 23 Alternatif sahne ile ilgili mekânsal analiz çalışmalarına başlanmıştır. Bu mekânların her birinin, öncelikle Pervitiç ve Goad haritaları üzerindeki konumları ve durumları tespit edilerek, günümüzdeki mevcut durumları ile karşılaştırmaları yapılmıştır. (**EK-05**)'de bu çalışmalar yer almaktadır.

Mekânlara yönelik bu tarihsel araştırma sürecinde, en önemli bulgu, Kadıköy'ün geçmişinde önemli bir kültürel mekânsal altyapının varlığının tespiti olmuştur. Bugünkü Reks Sinemasının, Afife Jale'nin çıktığı ilk tiyatro binası olması ve bu mekânın varlığının farklı isimle de olsa Goad haritalarında, 1905'lerde dahi görülmesi... Süreyya Sineması'nın

1926'lara varan geçmişi... Bugünkü İtfaiye binasının eski Kuşdili Tiyatrosu olması... Bugün Halitağa Caddesinden Bayramoğlu Sokak yönünde konut adasına dönmüş olan yamaçta, hem yazlık hem de kışlık büyük bir tiyatro ortamının varlığı... Saint Joseph Fransız Okulunun tiyatrosunun varlığı... Tüm bu tarihsel mekân analizleri, Kadıköy'de kültürel bir belleğe işaret etmektedir.

Alternatif Sahnelerin konumlandırıldığı eski bina dokusunun, Pervitiç ve Goad haritaları ile güncel karşılaştırılmaları sonrasında **(EK-06)**'da yer alan Excel tablosu hazırlanmıştır. Bu tablo verileri tarihsel bir yoğun konut alanında çalışıldığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu bölgede sermayenin yaygınlaşması sonucu, zaman ile ticaret ve ofis kullanımının konut dokusu arasında yayıldığı anlaşılmaktadır. Ancak bölgenin konut ağırlıklı mahalli yapısını halen koruduğu söylenebilmektedir. Bu araştırma sürecinde Reks ve Süreyya binaları arasındaki yaya akslarının incelenmesi sonucu, bu binalar arasında, kamusallığa hizmet eden mekân kullanımları ile örülü görünmez bir aksın varlığı da dikkat çekici olmuştur **(EK-07)**. Bu bulguların hemen akabinde, araştırma sürecinde, Kadıköy'deki tiyatrolar Google Earth uydu görünümü üzerinde işaretlenmiştir. Bu haritalama, alternatif tiyatro mekânlarının, Süreyya merkez olmak üzere, aslında ağırlıklı olarak bir 650 metrelik yarıçapa sahip bir çember içinde kümelendiklerini göstermektedir **(EK-08)**. Bu kümelenmenin araştırma verileri doğrultusunda Kadıköy'ün tarihsel belleği ile ilişkili olduğu düşünülmüştür.

Bu çalışmanın hemen akabinde eğitim ile olan ilişkinin sorgulanması akla gelmiştir. Bu çerçevede yapılan haritalama **(EK-09)** tiyatro etkinlik alanlarının aslında eğitim aksları ile olan ilişkisini de ortaya çıkarmaktadır. Bu durumun, her ne kadar fonksiyon mekânları kendi parsellerine hapsolmuş olsalar da kentlileşen ortamda gerekli olan bir eğitim ve kültür birlikteliğine işaret ettiği düşünülmektedir.

Araştırmanın bir sonraki aşamasında, Kadıköy ölçeğinde, alternatif sahneler ortamında, mekânları etkileyen kamusal dinamiklerinin incelenmesi üzerinde durulmuştur. Kamusal bağlamında, bu mekânları etkilediği düşünülen dinamikler açısından, alana dair bir Excel tablosu oluşturulmuştur. Bu Excel tablosunda Kadıköy'deki 23 alternatif tiyatro mekânında bu dinamiklerin etkileri sorgulanmıştır. Aynı tabloda bu sorgulamada yararlanılan araştırma yöntemleri de gösterilmiştir **(EK-10)**.

Bu dinamikler, kamusal ve kamusal mekân bağlamında literatürde ele alınan kavramlardan ve alana dair dinamikler arasından, kamusal alan literatüründen gelen teorik altyapıyı destekleyen niteliksel ilişkilerin varlığı sorgulanarak seçilmiş olan dinamiklerdir. **(EK-10)**'de sorgulanan verilerin kavramsal alt yapısının önemli bazı bileşenleri Jane Jacobs'un 1961'de geliştirdiği teorik yaklaşım sonrasında gelişen ve daha sonra pek çok araştırmacı için önemli bir kentsel tasarım yaklaşımı olarak ele alınan "kamusal"

kavramının beslendiği temel alt bileşenlere dayanmaktadır: Çeşitlilik, Yoğunluk, Canlılık, Karma Birincil Kullanım, İkincil Kullanım, Erişebilirlik, Mahalle Kullanımı, Sokak ve Parkların Kullanımı, Kamusal mekân kullanımı gibi... Ancak tablodaki diğer bazı veriler ise direk sahadan elde edilen alanın yerel idari ve sosyal dinamiklerine ait verilere dayanmaktadır. Bu tablodaki alt bileşenlerin, kamusal alanın gelişimindeki göreceli rolüne göre kamusal alan ile olası ortak ilişkiselliklerinin gruplanmaya çalışılması yoluyla **(EK-11)**'de yer alan tablodaki ana bileşenler oluşturulmuştur.

(EK-10)'da yararlanılan teorik kavramsal çerçeveden yola çıkarak, kamusal alan bileşenleri bağlamında ve alana özel mekânsal dinamikler açısından, 23 alternatif tiyatro mekânı **(EK-05)**'de tek tek analiz edilmiştir. Yukarıda değinilen kavramsal alt bileşenler çerçevesinde sahanın incelenmesi ile elde edilen veriler **(EK-05)**'de yer almaktadır. Bu saha araştırmaları sırasında ilk planda göze çarpan ve önem arz eden bazı tespitler söz konusu olmuştur. Öncelikle Kadıköy'de, çeşitlilik unsurları ile ilgili dengeli dağılımın sağlanması yönünde politikalara acil ihtiyaç olduğu gözlemlenmiştir. Zira Kadıköy'ün önemli bir dönüşümün arifesinde olduğu, saha ziyaretlerinde gözle görülür bir şekilde tespit edilmiştir. Örneğin Bahariye Caddesi Süreyya Operasının da yer aldığı ana bir aks olarak ağırlıklı ticaret ve ofis alanlarını içermektedir. Her iki yanında paralel yönlerde konutlar ağırlık kazanmaktadır. Ofisler ise ağırlıklı olarak avukat ve doktor ofislerinden oluşmaktadır. Bunlar arasında en yoğun olarak avukat ofisleri dikkat çekmektedir. Kadıköy adliyesinin Kartal'a taşınması ardından bu ofislerin el değiştirmekte olduğu ve mekânların bu sebeple boşaldığı tespit edilmiştir. Kullanılmayan ve atıl durumda pek çok mülk bulunmaktadır. Binaların yaşı 30 ile 100 yıl arasında değişmektedir. Yaşlı bir bina stoku söz konusudur. Böyle bir dönüşümün arifesinde kafe ve barların çeşitlilik unsuru olarak diğer dengeleyici fonksiyonları yok etmekte olduğu görülmektedir. Çeşitliliğin dengelenmesinde, kamusal alanın canlanması ve kültürel kalkınmanın hedeflenmesini esas alarak geliştirilecek politikalar, kentsel dönüşüm adı altında parsel bazında rant değerlerinin yükselmesi üzerinden kısa vadede elde edilmek istenen bir ekonomik kalkınmaya yönelik politikalarla kesinlikle farklı yaklaşım stratejileri gerektirmektedir. Kadıköy'ün, 2017 Şubat ayı itibari ile sahada yapılan mekânsal incelemeler ışığında, tam bu yol ayrımında olduğu tespit edilmiş ve bu değerlendirme Kültür ve Sosyal İşler Müdürü Prof. Simten Gündeş tarafından da onaylanmıştır.

Bu aşamada elde edilen bu son değerlendirmeler, araştırmanın kendi içinde yeniden bir literatür geçmişi hatırlamasını ve dönerek teorik çıkarımları yeniden ele almasını gerektirmiştir. Jane Jacobs, 1961 yılında kaleme aldığı ve kendisinden sonraki kamusal alan üzerine olan akademik araştırmaların ilk temel kaynağı olan, Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı adlı kitabında, şehirlerin inişe geçiş ve çıkış evrelerinden bahseder. Bu bağlamda, canlılığın çöküşe geçtiği ya da çökmekte olduğu şehir semtlerinde kamusal alanın

yükselişe geçebilmesi için bu döngünün yönüne müdahale edebilmenin ipuçlarını kendi teorisi bağlamında ortaya koyar. Bu bağlamda mekânsal çözümler ışığında bazı önermeler sunar. Jacobs'a göre şehirlerdeki karmaşık sistemleri kaos değil düzen olarak görebilecek bir anlayışa sahip olmak gereklidir. Ona göre kamusal alanları canlandırmak için ihtiyaç duyulan taktikler, insanların gördükleri şeyden kendileri için kaos yerine düzen ve mana çıkarmalarına hizmet etmelidir. Ona göre işlerin nasıl yürüdüğünü görmek için istatistikî çalışmalar, örgütlü karmaşıklık sistemlerinde niceliklerin nasıl işlediği konusunda hemen, hemen hiçbir şey söylemezler. İşlerin nasıl yürüdüğünü görmek için küçük ipuçlarının yerini saptamak gereklidir. Bu küçük ipuçları ortalama dışı olarak analitik araç görevi görebileceklerdir. Bu küçük ipuçlarına örnek olarak da şu unsurlara işaret eder (Jacobs, 2011):

- Benzeri olmayan mağazalar
- Olağandışı okullar
- **Sıradan olmayan tiyatrolar**
- Tanınmış şahsiyetler
- Boş vakit geçirme yerleri
- Ortalamanın dışındaki finansal, mesleki, ırksal ya da kültürel olarak ortalamanın dışında kalan mukimler veya kullanıcılar

Araştırma sürecinde, Jane Jacobs'un geri dönülerek yeniden irdelenmesi bu tez kapsamındaki mekânsal seçimin adeta bir doğrulaması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Kadıköy çok ciddi bir dönüşüm arifesindedir, çeşitlilik unsurlarında denge bozulmuştur. Bu dönüşüm bir çöküşü beraberinde getirebilecek tehditleri barındırmaktadır. Bu kaotik ortamda Kadıköy bağlamında küçük ipuçları bulmak adına sıra dışı olarak nitelendirilebilecek, alternatif sahnelerin ya da perdesiz sahnelerin ele alınması Jacobs'un teorisi kapsamında doğru gözükmektedir. Dolayısıyla, Jacobs'un teorik yaklaşımı çerçevesinden bakıldığında, semtteki kamusal alanın canlanması bağlamında bu mekânların sorgulanması yerinde ve doğru bir karar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Araştırmada, bir sonraki aşamada, (EK-05)'de bulguları sunulan çalışma sonrasında, mekânların daha detaylı analiz edilebilmeleri açısından, bu alternatif tiyatro mekânlarının yatay ve düşey bağlamdaki mekânsal ilişkileri üzerinde durulması gerekmiştir. Bu ilişkiler sahada tek, tek ele alınmış ve irdelenmiştir. (Şekil 5.3.) ve (Şekil 5.4.)'de bu ilişkiler şematik olarak ifade edilmiştir. Bu çalışmada öncelikle bu alternatif sahne mekânlarının düşeyde ticaret fonksiyonları ile ilişkileri bariz ortaya çıkmaktadır. Süreçte yapılan derin mülakatlar beklenmedik bazı ilişkileri gün yüzüne çıkarmaktadır. Tiyatro ve kültürel üretimin yer aldığı bu mekânların, döşemecilik, perdecilik, demir atölyesi gibi zanaatlar ile semt pazarı gibi fonksiyonlarla karşılıklı irtibat halinde olduğu anlaşılmıştır. Yukarıda değinildiği gibi Jane

Jacobs 1961’de kamusallığın canlanmasına yönelik olarak çeşitlilik unsurları üzerine geliştirmiş olduğu teorisinde şehirlerdeki kaosu kendi içinde bir düzen olarak görmeye çalışarak çeşitliliği dengeleyebilecek küçük ipuçlarını yakalamamızı önerir. Bu bağlamda Jacobs da sıra dışı tiyatro mekânlarının kamusallığın canlanmasında kent yaşamında çok önemli birer ipucu olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla, uzun vadeli kültürel kalkınma ile sağlanacak bir ekonomik gelişmenin hedeflendiği politikalarla bu mekânlara ve bu mekânları besleyebilecek bunlarla ilişkili fonksiyonların dağılımına odaklanarak bu yönde yerel politikalar, teşvikler geliştirmek doğru bir yaklaşım olarak gözükmektedir. Prof. Simten Gündüş ile yapılan derinlemesine mülakatta, bu yöndeki bir bakış açısının Kadıköy Belediyesinin kültür politikalarında yer aldığı tespit edilmiştir.

Alternatif Sahne (ya da Perdesiz Sahne) mekânlarının dikeyde ise konut fonksiyonu ile olan ilişkileri çok çarpıcıdır. Beyoğlu’ndan buraya doğru kaymış olan kültürel etkinlik alanları açısından, Prof. Ömür Barkul’un, 3. Tez İzlemede, bu konuda altını çizmiş olduğu bir ilişki çok net kendini göstermektedir. Tiyatro etkinliği ile ön plana çıkan bu kültürel üretim alanları konut yoğun doku ile önemli bir etkileşim içinde yer almaktadır. (Şekil 5.3.)’de bu görülebilmektedir. Konut işlevinin ve buna bağlı olarak mahalle olgusunun, kamusallığı canlandıran önemi bu bağlamda ön plana çıkmaktadır. Nitekim araştırmanın yapıldığı süreçte 2017 Şubat ayı içerisinde, Kadıköy Tiyatrolar Platformu dayanışma ağının önerisi olan ve Belediye’nin de desteklediği, “Benim Komşum Tiyatro” projesi, bu bakış açısının değerine bilfiil ışık tutmuştur (URL-06).

Bu bakış açısıyla, araştırmada, konut fonksiyonu, bu kamusallık değeri üzerinden değerlendirildiğinde, Beyoğlu’ndaki konut fonksiyonunun yitirilmesinin de bir anlamda aslında diğer tüm tetikleyici etkenler kadar, bu kültürel üretim alanlarının Kadıköy’e kayışında etkili olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Araştırma kapsamında, (Şekil 5.3.) ve (Şekil 5.4.)’de yapılan analizlerde, bu alternatif mekânların, aslında kamusal mekân işlevi de taşıyan sokak ve kaldırım kullanımları ile yakın ilişkide olduğunun ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu mekânların, Kadıköy’de son dönemde gelişen kaldırımların kamusal mekân olarak kullanımı ve binalarda şekillenen yarı açık mekân kullanımları ile yakın ilişkileri söz konusudur. Bu ilişkiler yine, araştırmada, mahalle olgusunun önemini gündeme taşımıştır.

Son gelinen aşamada, Kadıköy’de alternatif sahneler ortamında yer alan kamusallığın, “kamusal alana” dair teoriden gelen niteliksel özellikleri de desteklediği ve bunun mekân ile karşılıklı da bir etkileşim içerisinde olduğu tez kapsamında açıklanabilir bir teorik altyapıya sahip olmuştur. Kadıköy’deki bu “alternatif sahnelerin” kamusal alana hizmet edebilen bir kamusallığın varlığı için önemli bir aktarım aracı olduklarının ortaya konulacağı yöntem

yaklaşımına son biçimin verilebilmesi için Doç Dr. Ebru Firidin Özgür ile 2017 Ocak ve 2017 Mart olmak üzere ikişer ay ara ile iki derinlemesine mülakat gerçekleştirilmiştir.

İlk mülakat sonrasında alandan çıkan kamusalılığı destekleyen veriler ile mekâna yönelik olarak teoriden gelen ve kamusalılığı destekleyen mekânsal dinamikler arasında kavramsal çerçevede bir matris oluşturulmaya çalışılmıştır (**EK-12**).

Alternatif sahnelere ait mimari mekânsal dönüşümlerde belli bazı niteliksel kavramlar ön plana çıkmaktadır. Bunlar (**EK-12**)’de yatay sütunda belirtilmişlerdir. Bu mekân niteliklerinin belirlenmesinde, pratik hayatta bu mekânlara sürekli bir katılımcı olarak dâhil olmak, aktörler ile yapılan derinlemesine mülakatlar ve inşa edilen mekânların mesleki değerlendirmesi belirleyici olmuştur. Ancak bu mekânsal değerlendirmelerde, temel ilkesel yaklaşım, bu mekânların kamusalılığı tüketim bağlamında değil kültürel üretkenlik bağlamında güçlendiren özelliklerinin, bu belirlenen niteliklerle ortaya çıkıyor olduğunun savunulmasıdır. Şöyle ki:

(**EK-12**)’de dikey sütunda, sahada (kentsel ortamda–tarihi kent merkezinde) kamusalılığı arttıran dinamiklerin ana bileşen grupları yer almaktadır. Mülakatlar, tarihsel incelemeler ve alan çalışmaları bu gruplamaların belirlenmesinde temel yararlanılan veriler olmuştur. Bu ana bileşen gruplarını oluşturan alt bileşenler, yani kamusalılığı arttıran dinamikler, Jacobs’dan bu yana şehircilik literatüründe, kamusalılık bağlamında kentsel tasarım ilkeleri çerçevesinde var olan niteliksel özelliklere ve dinamiklere dayanmaktadır.

Mimari mekânsal dönüşümde temel alınması öngörülen niteliksel özelliklerin her biri için (**EK-12**)’de (yatay sütundaki niteliksel özellikler için) gerekli olan ortam özelliklerinin, (**EK-12**) dikey sütun’daki ana bileşen gruplarına ait bu alt bileşenlerin varlığı ile anlam kazanabildiği matris açılımında sorgulanmaya ve ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu bakış açısıyla, “*Şehircilik literatüründen gelen kamusalılığa dair bu alt bileşenlerin varlığı, mimari anlamdaki mekânın da niteliksel özelliklerini, kamusalılığı besleyecek dinamiklere dönüştürüyor*” (ve/veya tersi de geçerli olabilir) denebilmektedir. Başka bir ifadeyle, kentsel mekânsal dinamiklerde kamusalılığı besleyen ana bileşenlere ait dinamikler mimari mekânsal ortamın niteliksel özelliklerini -(**EK-12**)’de yatay sütundakiler- etkiliyor ve üretken bir kamusalılığı hizmet eder hale dönüştürebiliyor (ve/veya tersi de geçerli olacaktır). Ancak tabii ki, araştırmanın örneklem alanı Kadıköy olması dolayısıyla, tüm bu çıkarımların değerlendirilebilmesi için tarihi bir kent merkezinde olmamız gerektiğinin altını çizmek gerekmektedir. Yatay sütunda yer alan mekâna dair niteliksel özelliklerin belirlenmesinde, Yırtıcı’nın (2005) *Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi* adlı araştırmasındaki konvansiyonel kavramlardan yararlanılmıştır. Tez’de ilk aşamada, Hakkı Yırtıcı’nın *Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi* adlı eserinde sınıflandırdığı kavramlardan yola

çıkarak, kamusal alanın varlığını etkileyecek mimari mekân üretimlerini tarifleyen tanımların konvansiyonel tanımlar içinde saklı olduğunu iddia etmekteydi. Ancak bu mekânsal tanımlamaların tek bir araştırmacıya atfen kaynak alınmasının doğru olamayacağı da aşikârdır. Dolayısıyla bu konu ile ilgili olarak Doç. Dr. Âdem Erbaş ve Doç. Dr. Ebru Firidin Özgür ile 10 Şubat 2017’de bir akademik tartışma gerçekleştirilmiş ve mekân üretiminde, kamusal alan ve dolayısıyla da kamusal alanı desteklediği ileri sürülen bu konvansiyonel kavramlar üzerinde durulmuş, düşünülmüş ve tartışılmıştır. Mekânsal nitelikleri, kamusal alanı destekleyen bir yönde belirleyecek kavramlar bu tartışmalar sonrasında detaylandırılmış ve farklılaşmıştır. (EK-12)’deki mekân niteliklerinin son hali bu tartışmalar sonrasında Yırtıcı’dan farklılaşarak ele alınmaya başlanmıştır.

(EK-12) matrisi kentsel örüntü ve mimari mekânsal üretim arasında Jacobs’dan bu yana gelen ve kentte kamusal alanı besleyen kavramlar arasında önemli bir etkileşim olduğunun göstermeye çalışıyor. Yani kentteki mekânsal örüntüde kamusal alanı destekleyen dinamiklerin varlığı, mimari mekân üretiminin de tüketim toplumuna değil ama kültürel anlamda üretken bir topluma hizmet edebilmesine imkân sağlayabiliyor demek isteniyor.

(EK-12) matrisinin kurgulanması; matris’de yer alan kavramların belirlenmesi, alt bileşenler ve ana bileşen grupları üzerine yapılan çalışmaların ardından Doç. Dr. Ebru Firidin Özgür ve Doç. Dr. Âdem Erdem Erbaş ile 4 Mart 2017 tarihinde ikinci bir akademik tartışma düzenlenmiştir.

Bu görüşme sürecinde, (EK-12) matrisi ile “kamusal alan” bağlamında kurgulanan ilişki matrisinin, tezin alt yapısında derinlemesine ele alınmış olan “kamusal alan” kavramı ile olan ilişkisi sorgulanmış ve bu yaklaşım çerçevesinin nasıl olması gerektiği üzerinde durulmuştur.

‘Kamusal alan’ın varlığının demokrasinin ve dolayısıyla kamusal alanın varlığı ile direkt ilişkili olduğu tezin en önemli çıkış noktasıydı. Bahsi geçen bu son akademik tartışmada, *‘Kamusal alan ve kamusal alan olmadan zaten kamusal alan olamaz ve kamusal alan olmadan da demokrasi olamaz’* tezin en üst önermesi olarak kesinleşmiştir.

(EK-12) matrisi ile öncelikle kentsel mekânsal örüntü ve mimari mekân üretimi ilişkileri üzerinden kamusal alanı sağlayan dinamiklere bakılmıştı. Yapılan görüşmede, bu matrisin peşi sıra, *‘Kamusal alanı imkân sağlayabilen bu dinamiklerin kamusal alan ortamına da imkân tanıyabilmesi söz konusu olabiliyor’* önermesini ve/veya bunların karşılıklı etkileşim halinde olduklarını ortaya koymaya çalışmak önem kazanmıştır.

4 Mart 2017 tarihindeki Akademik tartışma sonrasında, elde edilen görüşler ışığında genelde kamusal alan kavram tarihçesi üzerinden ve özelde de Arendt, Habermas, Negt ve Kluge

olmak üzere dört temel teorisyenin teorilerinden çıkarılan, “kamusal alan” kavramına ait temel niteliksel özelliklerin öncelikle gruplanmaya çalışılması gerektiği üzerinde durulmuştur. Alternatif tiyatro ortamının bu niteliksel özelliklere katkısının bu çizelge bağlamında değerlendirilmesi gerektiği belirlenmiştir.

(EK-13) tablosunda, ‘kamusal alanın’, genelde kamusal alan kavram tarihçesi üzerinden ve özelde de Arendt, Habermas, Negt ve Kluge olmak üzere dört temel teorisyenin teorilerinden çıkarılan niteliksel özellikleri belirlenmiştir. Kamusal alan ve Kamusal Alan kavramlarının teorik gelişimleri bölüm 2.1.’de aktarılmaya çalışılmıştır. (EK-13) tablosunda yer alan niteliklerin belirlenmesi ile ilgili teorik yaklaşım ise bölüm 2.2.’de detaylı olarak ele alınmıştır. (EK-13) tablosunda, kamusal alan nitelikleri sıralanırken, aynı zamanda, ‘Bu nitelikler Alternatif Sahneler ortamında var mıdır?’ sorusuna da cevap aranmaya çalışılmıştır. Derinlemesine mülakatlar, medyada yer alan söyleşi programları, basın yayın, internet ortamı, saha araştırmaları ve incelemeleri bu sorunun cevabı olarak niteliklerin varlığına işaret etmektedir. Bu niteliksel özelliklerin bu ortamdaki varlığı bölüm 6.1.2. yer alan değerlendirmeler çerçevesinde ele alınmıştır.

Tezin bu çıkarımlar ile gelmeye çalıştığı nokta, kentsel mekânsal örüntü ve mimari mekân üretimindeki kamusal alan ortamının varlığı için çok önemli bir altyapı olduğudur. Bu yaklaşım, aynı zamanda mimari ve kent planlaması arasındaki bir kopukluğa da işaret etmek istemektedir. Yukarıda belirtilen üst önermenin yanı sıra, tezin bir diğer amacı, Kadıköy’de var olduğu bulgulanmaya çalışılan böyle bir yerel ortamın varlığında, tiyatro mekânının, Doç Dr. Ebru Fridin Özgür’ün bir benzetmeden yola çıkarak ifade ettiği biçimde söylemek gerekirse, kamusal alan için bir ‘aktarma kayışı’ olabiliyor olduğunun gösterilmesidir.

Bu bölümde, yukarıdaki paragrafta altı çizilen amaçlara yönelik olarak özellikle son iki senelik araştırma süreci aktarılmaya çalışılmıştır. Ancak bu süreçte, araştırmada, gelişmeye katkı sağlayan tüm çalışma yöntemleri derinlemesine anlatılmamıştır. Farklı yöntem arayışları, kendileri bir sonuç olarak ortaya çıkmasalar da önermelerin netleşmesinde önemli katkılar sağlamışlardır. Bu yöntem arayışları içerisinde “*Graph Commons*” adlı aktör ağları oluşturma programının, tezin kapsamındaki kavramsal ilişkileri anlama açısından denenmiş olması da vardır. Bu yöntemsel arayış içerisinde, elde edilen grafikler, ana bileşenlerin ortaya çıkmasında, tartışılmasında ve alt bileşenlerin sorgulanmasında çok önemli yol göstericiler olmuşlardır. (EK-14), (EK-15) ve (EK-16)’da, bu ilişki ağlarının oluşturulmaya çalışıldığı ilk süreçte, ortaya çıkan bazı grafikler görülmektedir. Bu görsellerde ortaya çıkan ve öncesinde kamusal alan bileşenleri olarak belirlenen ancak daha sonra **kamusal alan bileşenleri** olarak değiştirilen ana kümeler ve alt bileşenler, akademik ortamda yeni tartışmaların önünü açmıştır. Aktör ağlarının çözümlenmesi amacıyla

geliştirilmiş olan bir program aracılığıyla, çözümlemesi yapılmaya çalışılan kavramsal ilişkilerin, ölçümlenmesinde yaşanan zorluk nedeniyle bu yöntemden vazgeçilmiştir. Ancak buradan yola çıkılarak, geliştirilen ana bileşen ve alt bileşenler, daha sonra (EK-12) Excel tablosunda kavramların yeniden tanımlanması ve gruplanmasında etkili olmuşlardır. İlerleyen aşamalarda, bu kavramsal ilişkilerin, Excel programı çerçevesinde oluşturulacak matrisler çerçevesinde ele alınmasına karar verilmiştir. Ancak bu farklı yöntem arayışı çerçevesinde, alt bileşen ilişkilerinin nasıl bir ağ oluşturduğunun sorgulanmaya çalışılmasının, tezin bakış açısında bu kavramsal ilişkilerin nasıl yorumlandığının görselleştirilmesine imkân sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. (EK-15) ve (EK-16)'de alt bileşen ilişkileri bağlamında, 'üretkenlik' ve 'toplumsal deneyim' kavramları için oluşturulan ağlar üzerinden, bu görselleştirmenin etkisini anlatmak adına iki örneğe yer verilmiştir.

Bu doktora tezinin en önemli değeri, sürecin takibinde yatmaktadır. Kamusal alan ve Kamusal alan, Sosyo-kültürel gelişim gibi kavramlar, araştırmanın ilk yola çıkış noktasında, belirleyici olmak ile birlikte gerek daraltmalar, gerek temel amacın kesin ifadesi gerek ise alt hipotezler açık uçlu, başka bir ifadeyle farklılaşabileceği ön görülerek, çalışma sürecine odaklanmak esas alınmıştır. Sürece ve süreçten elde edilen verilere istinaden argümanın kesinleşmesi beklenmiştir. Bu yaklaşım çerçevesinde, teorik çerçevede ve alana yönelik yapılan çalışmalar ile ancak son dört aylık süreçte kesin bir temel argüman ortaya konulabilmiştir ve son gelinen aşamada aşağıdaki gibi özetlenebilir olmuştur:

"Kamusal alan olmazsa, kamusal alan olmaz." Bunun tersi önerme de geçerli olabilir: "Kamusal alan olmadan kamusal alan olmaz." Bu argümanı şöyle geliştirmek mümkündür; "Kültür üretiminin kamusal alanın gelişimiyle doğru orantılıdır." Dolayısıyla "Mekânsal dinamikler ile kamusal alan diye tanımlanan iletişim ortamı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran nitelikleri ya da özellikleri anlamak, kültür üretiminin kamusal alanı geliştirmede önemli ipuçları verir."

Tezin temel argümanına ve alt hipotezlerine sonuç bölümünde detaylı olarak yer verilecektir.



2 KAMUSAL ALAN VE KAMUSALLIK

2.1 KAMUSAL ALAN VE KAMUSALLIK KAVRAMLARI

2.1.1 Felsefe Tarihinde Kamusal Alan ve Kamusal Alan

Felsefe tarihinde kamusal alan kavramına ilişkin tartışmaların özellikle Frankfurt Okulu'yla yeni bir ivme kazandığını söylemek yanlış olmasa gerek. Habermas'ın *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* kitabı da bu tartışmalarda en fazla değinilen ve eleştirilen eser olmuştur. Gene de kamusal alan kavramının felsefe tarihinde daha önce ele alınmadığını söylemek yanlış olur. Bu anlamda, ilk karşımıza çıkan *Helenist kamu* modelidir (Kalaycı 2013). Helenistik kamu modeli, Aristoteles'i ve ondan önce de Platon'u etkilemiştir.

Aristoteles insanların özgürce seçebilecekleri üç yaşam tarzından "polis" in sorunlarıyla ilgilenen "*siyaset yaşamı*" nı (diğer ikisi bedene ait hazların keyfini süren "*haz yaşamı*" ile zorunlu ve ebedi şeyleri sorgulamaya adanmış "*theoria yaşamı*" dır) *Politika* 'da ele alır ve kamusal alanı (*koine*) "*siyasi topluluk*" olarak belirler. *Polis* alanı özgürlüğün alanıdır. Zorunluluklar çerçevesinde kurulan aile yaşamı, *polis*'teki iyi yaşamı ve yurttaşların özgürlüğünü sağlamak için ön koşuldur. Polis'ten beklenen temel özellikler, bağımsızlık (*eleutheria*), özerklik (*autonomia*) ve kendine yeter (*autarkheia*) değildir. İnsan doğası gereği siyasal canlı (*Phsei politikon zoon*) olduğu için *polis*'in kökeni de insan doğasında bulunmaktadır (Aristotle, 1998:1253a5). Aristoteles'in düşüncelerinde toplumsallık ve siyasallık aynı anlamda kullanılmamaktadır. Siyaset, toplumsal yaşamı düzenleyen sanat değildir; yurttaşın kendi eşitleriyle eşit ilişkiler kurduğu özgür etkinliktir. Toplumsal yaşamı düzenleme ise yurttaşın ikincil etkinliğine, aile reisi olarak aile içindeki ilişkileri düzenlediği etkinliğe tabidir. Bütün toplulukların ereği (*telos*) olan *polis* yapay bir özgürlük kısıtlaması ya da uyuşmsal bir kurum değildir. Bütün toplulukların kendisine doğru yöneldikleri erek olan *polis* doğal bir varlık, aileden *polis*'e doğru gelişen süreç de doğal bir süreçtir (Kalaycı 2013).

Ne var ki 17 yy.da liberal gelenek ile beraber, doğa, aşılması gereken, siyasal iktidar tarafından düzenlenmesi gereken bir alan olarak belirlenmiştir. Locke, siyasal iktidarın görevini doğa durumunda da işleyen doğa yasasını güvence altına almak olarak belirleyecektir. Bu nedenle doğa yasasını uygulama görevi hükümete devredilmiştir. Hükümet insanın tarafsızlığını ve şiddetini sınırlamak için vardır. Her bir kişinin doğa yasasını

yürütme iktidarını terk etmesi ve bu iktidarını kamuya bırakması yoluyla kurdukları topluluk, sivil ve siyasal toplumdur. Siyasal iktidar yasalar tarafından belirlenir; yasaların gücü de toplumun kamusal yararıyla sınırlıdır (Locke, 2004:145 aktaran Kalaycı 2013).

Siyasal liberalizm, salt politik nitelikte olan sorunları merkeze almış ve çatışmanın giderilmesi esası üzerine kurulmuştur. Liberal gelenek bu sorunları, toplumsal sorunlar olarak haklar düzeyinde çözümlenmekle ilgilenmiştir. Bu toplumsal sorunlar ne olursa olsun, politik liberalizmin çerçevesi *“bireysel karakterli temel haklar ve özgürlüklerin güvence altına alınmasını sağlayacak bir politik yapının tesis edilmesi”*dir (Yükselbaba 2008).

Kamu kavramının felsefi gelişiminde Locke’ın yanı sıra, sırasıyla Hobbes, Rousseau, Kant, Hegel, Marx, Mill, Hayek, Ackerman ve Rawles’un, önemli katkıları olduğu belirtilmelidir (Kalaycı 2013, Yükselbaba 2008).

18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesine gelindiğinde, dönem görüşü, kamusalılığı “akıl” çerçevesinde ve “akıl aracılığıyla eleştiri” olarak ele alır. Aydınlanma, kamusal ilkesinin gelişmesiyle ulaşılabilecek bir durumdur; aklın kamusal kullanımının yaygınlık kazanmasıdır. Kant, kamusal ilkesini hukuk ve tarih felsefesi bakımından geliştirmiş, onu hem hukuk düzeninin ilkesi hem de Aydınlanma’nın yöntemi olarak ele almıştır. Kant burada önemli bir ayrım dile getirir: “Aklın kamusal kullanımı hükümetin değil filozofların işidir. Çünkü onlar (aydınlar, eleştirmenler, filozoflar) hükümetin çıkarlarından bağımsız olarak yalnızca aklın çıkarları tarafından yönetilirler. Aklın ‘kamusal kullanımı’ *“bir kimsenin, örneğin bir bilgenin, bilgisini ya da düşüncesini, yani aklını, onu izleyenlere, okuyanlara yararlı olacak bir biçimde sunması”*; ‘özel kullanımı’ ise *“bir kimsenin kendi işi ve memuriyeti çerçevesinde kendine verilmiş toplumsal bir görev içinde aklını kullanması”*dir (Kant, 1984b:216 aktaran Kalaycı 2013). Akıl yürütmenin aklın kamusal kullanımı açısından söz konusu olmasına karşın, ikinci kullanım açısından itaat zorunludur. Akıl yürüten kamusal topluluk *“ortak varlığın”* sorunları üzerinde uzlaşma sağladığı zaman yurttaşlardan oluşan kamusal topluluk biçimini alacaktır. Aydınlanma da budur. Ne var ki Aydınlanma’nın gerçekleşmesi, siyasetin ahlak yasası çerçevesinde yapılmasına bağlıdır: *“Siyaset öncelikle ahlaka gerekli saygıyı göstermeden bir adım bile atamaz”* (Kant, 1984a: 260 aktaran Kalaycı 2013). *“Siyaset, ahlak ve hukuk arasında bir arabulucu olan kamusal alanda, pratik aklın koşulsuz buyruğu tarafından belirlenen ‘özgür’, ‘tarafsız’ ve ‘iletilebilir’ düşüncelerin serbest ve aleni bir şekilde dile getirildiği bir eleştiri ortamıdır.* Kant’ın bu kamusal ilkesi, siyasetin ahlakla uyumunu güvence altına alabilecek bir ilkedir (Habermas, 1971:129 aktaran Kalaycı 2013). Bu şartlar altında kamusalılığı siyaset ve ahlaki uzlaştıran ilke olarak ele almak yanlış olmaz (Kalaycı 2013).

Hegel'e göre kamusalılık, gerek bireylerin gerekse kitlelerin boş şeylerle övünme hastalığına karşı bir çare, bir eğitim aracıdır. Aydınlanma ilkesi veya aklın kendini gerçekleştirme değildir (Hegel, 1986:400-430 aktaran Kalaycı 2013). Eğitim ilkesi olarak ele alınan kamusalılık, "kamu yönetimi" ve "kamuoyu" kavramlarını gündeme getirir. Akıl kendini Kant'ın ifade ettiği gibi kamuoyunun bilincinde değil, devlette gerçekleştirir. Egemenliğin kamusalılık yoluyla rasyonelleştirilmesi fikrinin karşısına, tinin evrensel-tarihsel varoluşu fikrini koyacaktır. Bu fikir çerçevesinde, özel alan, toplumsal alan ve kamusal alan, tinin gelişme sürecinin uğrakları olarak ele alınır (Kalaycı 2013).

Marx ise kamusalılığa ilişkin düşüncelerini Yahudi Sorunu Üzerine, burjuva toplumunun dayanaklarını eleştirerek ortaya koyar. Bu eleştiri aynı zamanda Hegel'e de yönelmiştir. Hegel'in kamuoyu ve kamuoyunu tinin özgürleşmesi sürecinde nispeten ilerlemiş bir uğrak olarak belirleyişine karşı, Marx'ın bunlara olumsuz değer yüklediği görülmektedir. Marx'a göre kamuoyu burjuva sınıf çıkarının maskesidir. Marx'a göre toplumsal yaşamın yeniden üretim sürecinde iktidar ilişkileri tarafsızlaştırılmadığı ve burjuva toplumu zora dayanmaya devam ettiği sürece, siyasal otoritenin rasyonel otoriteyle örtüştürüldüğü bir hukuk hali kurulamaz. Marx ve ardılları bu fikir çerçevesinde dile getirilen kamusalılığı, burjuva sınıf çıkarlarının maskesi olduğu gerekçesiyle eleştirmiş, onun toplumsal temele dayandırılması gerektiğini ileri sürmüşlerdir (Kalaycı 2013).

Konuyla ilgili olarak felsefe tarihinde dile getirilen sonraki düşünceler Kant'ın Hegel'in ve Marx'ın söyledikleriyle hesaplaşarak gelişmiştir (Kalaycı 2013).

2.1.2 Liberal Gelenekte Kamusal Alan

Liberal gelenek kamusal alandaki bireyi hukuki bir çerçevede tanımlar ve politik yapıyla ilişkisini bu bağlamda kuran bireyi yurttaş olarak adlandırır. Kamusal alanda var olabilmek için tüm bireyler yasal çerçeveye sahip olan bu ortak kimliği, yurttaşlığı kullanacaklardır (Yükselbaba 2008)

Liberal gelenek, kamusal alanın dokusunu yurttaş-hukuk-politik yapı ilişkisinde oluşturmuştur. Bunun dışında kalan alanda yurttaş yoktur ve öz çıkarları peşinde koşan bireyler, politik yapıyla değil, birbirleriyle uzlaşma yönelik ilişkilere girerler.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, neo-liberalizm etkisiyle demokrasi tartışmaları çerçevesinde gündeme gelen Habermas'ın söylemsel kamusal alan modelinin yapılandırılmasında, liberal gelenekten gelen Locke, Mill ve Hayek'in teorilerinin önemli etkileri olduğu söylenebilir (Yükselbaba 2008).

Liberal gelenekte Locke'un sözleşme kuramının amacı yaşamı, **özgürlüğü ve mülkiyeti korumaktır**. Bu sözleşme teorisi, çoğunluğun rızası, anlaşması varsayımına dayanarak

kendisi için meşruluk oluşturur. Sözleşmenin her zaman yenilenebilecek olması söylemi Locke'un teorisinde ortaya koymuş olduğu, en büyük katkısıdır. İktidar, devralınmış bir yetkiyi kullandığı için her zaman sorgulanabilir ve insanların doğa durumundan getirdiği doğal hakları olan yaşam, özgürlük ve mülkiyet haklarına ihanet eden iktidar değiştirilebilir. Locke'un üzerinde durduğu temel konulardan biri mülkiyettir. Bu bağlamda bireyler mülkiyeti kullanabilmek, genişletebilmek için kamusal alanda ve devletle olan ilişkilerinde daha aktif bir konumdadırlar ve **devletin bir bekçi devlet olmasını talep ederler** (Yükselbaba 2008).

Kamusal alan kavramının gelişmesine önemli bir katkı da John Stuart Mill tarafından yapılmıştır. Mill, başta kamusal topluluğu geniş tutarken, daha sonra iktidarın ayaktakımının eline geçmesi tehlikesine karşı bu topluluğa katılımı sınırlandırmak ister. Geniş kitleleri kapsayan kamuoyu, Mill'in bakış açısından iktidara sınır işlevi görebilecek, fakat kendisinin de sınırlanması gereken bir güç olarak değerlendirilir. Yurttaş hesap sorabilecekleri politikacılar ister, fakat politik konularda katılımcı olmaya ihtiyaç duymaz. Bu anlayış sıradan yurttaşın politikayla ilgilenemeyeceğini, ilgilenmek için yeterince bilgi ve donanıma sahip olmadıklarını varsayar. Bu nedenle yurttaşların kamusal alana katılımı seçimlerden seçimlere oy vermekle sınırlıdır. Mill'in bu modeli liberal sisteme uygun bir toplum gerektirir. Yani halkın temsili sistemi koruması, benimsemesi ve gerekeni yerine getirmesi ve bunu yaparken de gönüllü olması gerekir (Yükselbaba 2008).

Devletin işlevi ve müdahil olabileceği alanların belirlenmesi üzerinde duran Friedrich A. Hayek liberal kamusal alanın sınırlarının belirlenmesinde görüşleriyle etkili olmuştur. Bireysel özgürlüğün, yani özel alanın gerçek ve ideal alanı piyasadır. Devletin, bireyin özgürlüğünü koruması, piyasaya müdahale etmemesi ve piyasanın işlemesi için koşullarını garanti altına almasıyla olur. İktisadi özgürlük, siyasal ve bireysel özgürlük için zorunludur. Devletin özgürlük alanlarına müdahalesi yasalarla düzenlenmiş olmalıdır. Hayek, devletin toplumu biçimlendirmesinden çok, sivil topluma alan açması gerektiğini düşünmektedir. Herkesin kendi özgül çıkarlarını ileri sürmesi ve bunun üzerinde uzlaşılması mümkün değildir. Bu nedenle farklı amaçları uzlaştırmak yerine toplumsal kesimlerin bir arada yaşayabilecekleri ve herkesin amaçlarını gerçekleştirmek için eşit şansa sahip oldukları bir alan gereklidir. Bu alanın oluşturulması ile amaçlar üzerinde değil araçlar üzerinde uzlaşma sağlanmış olmalıdır. Hayek'in bu görüşünün altında düzen anlayışı yatar. Bir toplumda düzen geleceğe yönelik hedef çizilerek sağlanamaz ve bu doğrultuda yönetilmesi de mümkün değildir. Siyasal düzen oluşturulurken kurucu rasyonalizmden uzak durulmalıdır. Kurucu rasyonalizm toplumun inşasında her eylemi öngörebileceği iddiası taşır ancak herkesin iyi yaşam anlayışı bilinemeyeceğine göre kurucu akıl bu bağlamda gerçekte kurucu olamaz (Yükselbaba 2008).

Liberal bir çerçeve çizen düşünürleri ardından Bruce Ackerman ve John Rawls çağdaş kamusal diyalog görüşlerinin temsilcileri olarak ortaya çıkmaktadırlar (Yükselbaba 2008). Rawls Kantçı bir çizgiyi izlemektedir. Adalet ulaşmanın yollarını arar ve bu arayış içinde rasyonel müzakereci bir yapıyı da öngörür. Rawls, öncelikle demokratik bir ortamda farklı felsefi, dini, ahlaki görüşlerle bölünmüş olan toplumda eşit ve özgür yurttaşların nasıl barış içinde ve bir arada yaşayabileceği sorunundan yola çıkar. Bu birlik ve istikrarı sağlamanın aracı olarak çoğulculuğun normatif kuramını oluşturmaya yönelir. Habermas'ın toplum kuramı ile kendi kuramını karşılaştıran Rawls, kendi kuramının siyasal Habermas'ın kuramının ise kapsamlı bir görüş olduğunu belirtir (Rawls 2007). Fakat her iki düşünür de liberalizmin meşruiyet krizine çözüm üretmeye çalışmakta ve bu çözümde de kamusal alana önemli bir rol biçmeleriyle ortaklaşmaktadır.

Rawls bütün kuramını neye dayandığını tartışmaksızın kabul edileceğini öngördüğü bir takım temel siyasi değerlere dayandırmaktadır. Toplum ve kişiler olarak vatandaşlar adalet ilkelerini ve bu ilkelerin insan karakterine yansımaları ve kamusal hayatta ifade edilmesini sağlayan siyasal değerler üzerinde uzlaşmışlardır. Bu değerler, eşitlik, özgürlük, fırsat eşitliği gibi haklar üzerinden kapsayıcı bir öğreti olan liberalizmde temellenmektedirler. Rawls teoreminde, siyasal adaletin bu değerler üzerinden ilkelerini belirlemektedir. Siyasal adalet anlayışı, kamusal alan ile sivil toplum arasındaki ilişkileri düzenlemede iş görecektir (Yükselbaba 2008).

Rawls'ta kamusal alan, kamusal onay/uzlaşma temelinde tesis edilmiştir; bu alanda belirleyici olan kamusal akıldır. Kamusal alanın uzlaşım karakteri, ahlaki, kültürel ve politik düzeylerde tesis edilen uzlaşımlara dayalıdır. Bu, liberal gelenek için son derece yeni bir kamusal alan tanımıdır. Rawls ile birlikte kamusal alanın yurttaş-hukuk-politik yapı ekseninde tanımlanması dönemi sona ermiştir. Artık liberal kamusal alan, kaynağını liberal toplumun tarihinde bulan uzlaşma dayalı liberal kültür çerçevesinde tanımlanacaktır (Yükselbaba 2008).

Rawls, siyasal alan içinde etkin kullanılan akla, kamusal akıl adını verir. Bu akıl çoğulcu liberal demokratik toplumun kolektif aklıdır. Kamusal akıl, bir yol gösterici olarak, hukuksal alanda kendini gösterse de, sadece hukukun alanı içinde etkinlik göstermez (Yükselbaba 2008).

Kamusal akıl, yasaların uygulanmasında ve anayasal sorunlarda bir ölçüt olmalıdır. Bu bağlamda bir tür denetim mekanizması işlevi görmektedir. Temel hak ve özgürlüklerin kimler tarafından, hangi koşullarda kullanılacağı gibi tartışmalarda kamusal akıl bir ölçüt işlevi gördüğü oranda, neyin iyi ve adil olduğuna dair görüşleri ortaya çıkarması dolayısıyla liberal meşruiyet ilkesi olmaktadır (Yükselbaba 2008, s:246). Bu meşruiyet Rawls'un

anayasal demokratik devletler olarak adlandırdığı liberal devletlerin meşruiyetini garanti altına almış olur. Bu anlamda kamusal alanın, liberal öğretinin “iyi” anlayışıyla belirlendiğini söylemek mümkündür (Yükselbaba 2008).

Liberal görüşlerin naif biçimi kamunun devletle özdeşleştirildiği yaklaşımı oluşturur. Bu yaklaşımda devlet dışında kalan alan, özel alandır. Kamu alanı devletin faaliyet alanıdır. Bu genel liberal görüşün birebir olmasa da temel özellikleri Bruce Ackerman’ın kamusal alan anlayışını oluşturur. Bu liberal diyalog modeli yurttaş/devlet ilişkisini biçimlendirmeye yöneliktir. Kamusal, devlet/hükümetle özdeşleştirilerek, kamu alanında etkinlikte bulunacak aktörler sınırlandırılmış olur Devlet dışında yer alan topluluklar ve birlikler özel alanda kabul edilir ve bu bağlamda özel veya bireysel çıkarları dillendirdikleri niteliğiyle bu grupların kamu refahı ve ortak iyiye hizmet etme gibi niyetleri engellenir (Yükselbaba 2008).

Toplum politik ve sosyal olarak ayrıştırılır. Bu ayrıştırma ile anayasal tartışmalara üstün yer tanınır ve yurttaşların güncel politik konularda yaptıkları tartışmalar dikkate alınmaz. Bu anlamda kamusal alanda hangi konuların tartışılacağı de bir anlamda kısıtlanmış olmaktadır. Ackerman, yurttaşların kamusal alandaki günlük müzakereci etkinliklerini görmezden gelir (Yükselbaba 2008).

Ackerman’ın liberal kamusal alan modeli mevcut koşulları zorlamayan, aynı zamanda da liberalizmin meşruiyetini de korumaya çalışan bir modeldir. Model belirli kısıtlamalar koyarak kamusal alanı, demokrasinin bir yeniden yapılanma ve geliştirilme zemini olarak değil, mevcudun onayına yönelik olarak biçimlendirmiştir. Bu görüş içerik olarak farklı görüşleri bastırma ve denetim altına almanın bir yolu olarak kullanılmaya da açıktır (Yükselbaba 2008).

2.1.3 Neo-Liberalizm ve Kamusal Alan Tartışmaları

Kamusal alan tartışması, 20. yüzyılın ikinci yarısında, felsefe tarihinde Frankfurt Okuluyla gerçek anlamda yeniden ivme kazanmış ve demokrasi tartışmalarının bir parçası olarak kendini göstermiştir. Bu tartışmaların hız kazanmasında 1990 ve sonrasında dünya çapında gelişen neo-liberal dalganın etkili olduğunu söyleyebiliriz (Yükselbaba 2008).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, ileri kapitalist toplumların yaşadığı krizin aşılabilmesi için meşruiyet zemini yaratan kamusal alanın geliştirilmesi gerektiği yönünde görüşler ortaya atılmıştır. Temsili demokrasiden katılımcı demokrasiye doğru en azından teorik düzlemde yeni açılımların ancak kamusal alanla sağlanabileceği öne sürülmüştür (Yükselbaba 2008).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ivmelenen bu kamusal alan tartışması ortamında, Seyla Benhabib kavramın teorik yapılandırılmasını, üç farklı model gelişimi üzerinden tanımlamış ve kamusal alan kavramını bu üç farklı model yapısında ele alarak incelemiştir (Benhabib 1996). İlk model Hannah Arendt'in görüşlerinde temellendirilen “cumhuriyeti ve sivil yaşamı erdeme dayandıran geleneklerde ortak olan kamu alanı anlayışı” olan “agonistik (tartışmacı) ve birleşimsel” görüşü benimser. İkinci model Kant’la başlayan ve liberal geleneğin “adil ve istikrarlı kamu düzeni” anlayışıyla biçimlenen “legalistik” kamu alanı modelidir. Son olarak da Habermas’ın içinde yer aldığı “söylemsel kamu diyalogu” modeli gelmektedir. Kamusal alan modelleri üzerinde yapılan tartışmalarda genel olarak Benhabib’in yaptığı modellemenin temel alındığı görülmektedir. Bu modellerin her biri toplum hakkında farklı yaklaşıma sahiptir ve bu bağlamda her biri farklı politik tercihi göstermektedir. Yükselbaba, Benhabib modellemesine ek olarak “proleter kamusal alan”ı da dördüncü bir model olarak eklemeyi önermektedir (Yükselbaba 2008).

Yukarıda felsefe tarihi bağlamında kamusal alan kavramı ile ilgili düşünsel gelişimler aktarılırken liberal geleneğe detaylı olarak yer verildiğinden ilerleyen bölümde “agonistik (tartışmacı) ve birleşimsel”, “söylemsel kamu” ve “proleter kamu” modelleri ele alınarak devam edilecektir.

Karşılıklı konuşma, iletişim kurma ve etkileşim içinde olmanın kurumsallaşmış bir arenası olarak özetlenebilecek ‘kamusal alan’ düşüncesi, demokratik kuram ve uygulama açısından, hayati bir önem arz eder. Modern çağ, devletten ve pazar yerinden uzak olan bu kamusal alanın aşınmasına tanık olmuştur. Bu soruna yönelik olarak Arendt ve Habermas’ın teorik yaklaşımları bu alanda öne çıkan temel yaklaşımlardır. Her iki teorisyenin de kamusal alan kuramı, bu aşınmaya bir yanıt olarak, yapısal zorlama ve yönlendirmeden bağımsız olan bir iletişim ve etkileşim alanı için gerekli olan asgari koşulları kuramlaştırmayı hedeflemektedir (Villa 1996).

Modernizm sonrası ortaya çıkan eğilimlere ve politik olanın anlam değiştirmesine tepki veren Arendt ve Habermas, ‘kamusal alana’ ait geliştirdikleri farklı teorik görüşlerini, gerçek bir kamu alanı belirlemek üzere katı bir ölçüt oluşturmak amacıyla rafine etmişlerdir (Villa 1996). Bu alanın ve bu alan içinde oluşan eylemlerin farklılığı konusunda ısrarcı davranan Arendt ve Habermas, bu alanın oluşumu için gerekli olan asgari koşulları tarif etmeye çalışmışlardır. Yani farklı eşitler arasında var olabilecek, baskıdan bağımsız istişare sağlayabilecek ve çeşitlilikleri barındıran yapının hayrına karar alabilecek bir kamusal alan için gerekli koşulları tartışmışlardır. Bunları teorilerinde kuramlaştırmak ideal bir kamu alanı yaratmışlardır (Villa 1996).

2.1.3.1 Agonistik ve Birleşimsel Kamusal Alan

Benhabib, Arendt'in tariflediği kamusal alanı “agonistik” ve “birleşimsel” olarak, iki kavram bağlamında tanımlar (Benhabib 1996). “Agonistik” görüşe göre kamu alanı, erdemlerin sergilendiği bir alandır. Arendt, bu kamusal alanı belli bir yer veya bölge olarak değil “görünümler sahnesi” olarak ifade eder. İnsanlar burada üstün olmak, itibar görmek ve insan olmanın getirdiği ölümlülüğü erdemler dolayımında aşmak için bulunurlar. Bu alan “düzenlenmiş hatıralar”ın (*organized remembrance*) yaratıldığı alandır (Yükselbaba 2008). Arendtiyen yaklaşımın “Birleşimsel” anlamdaki kamusallık görüşü ise kamusal alanın insanların uyum içinde birlikte hareket ettikleri her yerde ve her zamanda ortaya çıkabilmesi ile ilgilidir. Bu iki boyut farklı, fakat içsel olarak birbirlerine bağlıdır. Birincisi alanların ortaya çıkıp gelişmesini, ikincisi ise eylemin ve müzakerenin kamusal alanlarını ortaya çıkaracak istikrarlı arka planı sağlar (Karadağ 2003, Yükselbaba 2008).

Arendt'in ‘İnsanlık Durumu’, ‘Geçmişle Gelecek Arasında’ ve ‘Totalitarizmin Kaynakları’ başlıklı çalışmaları arasında “kamusal alan” bağlamında ortak bağlantılar kurulabilmektedir (Yükselbaba 2008).

Arendt'e göre özgürlük politikanın ve bu bağlamda kamusal alanın da varlık nedeni, eylemin ise deneyim alanıdır. Politika özgürlük gerektirir, özgürlük ise eylem gerektirir. Eylem de ancak bireyler arası özgür ilişkiler varsa yapılabilir. Arendt'te özgürlük insanın politik boyutunu oluşturur ve olmazsa olmaz olarak görülür. İnsanı yüceleştiren eylem yapmak ancak politika yapmak ile mümkündür. Ama bu teori, henüz toplumsalın yükselmediği bir “Polis” için yapılmış bir anlatımdır ve sonuçlara yönelik, başarı elde etme hedefli değildir (Yükselbaba, 2008).

Arendt için ‘politika’, “insanların başkalarıyla birlikte oldukları zaman, ne onlar için ne de onlara karşı; “sadece insan birlikteliği için” ortaya çıkan bir olgudur. Dolayısı ile politikanın anlamı özgürlüktür. Özgürlük olmadan politika olamaz. Özgürlük Arendt için hiçbir zaman bireysel ve kişisel bir nitelik taşımaz. Doğa tarafından verilmiş, güvence altına alınmış bir olgu değildir. İnsan birlikteliğinin sonucudur ve bu anlamda politiktir. Politika insanlar arasındaki yerde doğar ve ilişkiler biçiminde kurulur. Arendt kamusal alanda çatışmayı ve çıkar farklılıklarını dışlamaz tersine bunların varlığı ile insanların birlikteliğinde ortak çıkar olan dünyayı güzelleştirme çabasının daha olgun sonuçlar vereceğini öne sürmektedir (Berktaş 2012).

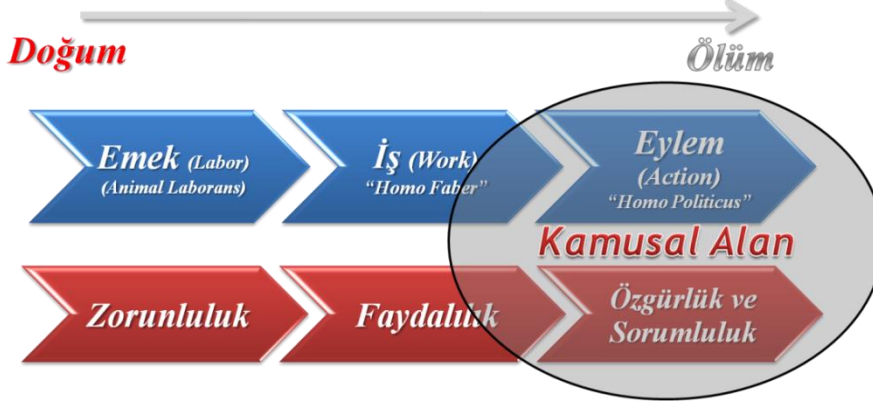
Politika, özgür insanların, örgütlü siyasal birim ‘polis’ içindeki kamusal söz ve eylemlerinden oluşur. Ne var ki bu örgütlü siyasal gövdenin, ‘polis’in kurulması, başka herhangi bir düzenin kurulmasına benzemez. Çünkü polis çok sayıda farklı ve benzersiz bireyin oluşturduğu birimdir ve politika ancak tek bir kabileye, tek bir dine, tek bir geleneğe

mensup olmayan çok sayıda farklı bireyin bir arada olduğu ve ortak çıkarı ilgilendiren kararlara etkin biçimde katıldıkları örgütlü politik topluluklarda ortaya çıkar (Berktaş 2012). Polis'teki yaşamı diğerlerinden farklı kılan, özgürlüktür. Yunanlılar özgürlüğü esas olarak kamusal alanda söz söyleme açısından eşit olma konumu (isonomia) olarak kavrarlar (Berktaş 2012).

Arendt'in anlayışına göre politikanın kaynağı, birbirleri ile etkileşim ve iletişim içinde eyleyen benzersiz bireylerin oluşturduğu bir çoğulluk ve özgürlük uzamı olan kamusal alandır. Demokrasinin karşı kutbu olan totalitarizmin en belirgin niteliklerinden biri, belki de birincisi, çoğulluğu ve onun ifadesi olan politikayı ve politikanın yer aldığı kamusal alanı ortadan kaldırmaya çalışması ve tek tipleştirme eğilimidir. Politika eleştirel düşünceyi ve çok sesliliği kapsamaktadır. Politika ancak benzersiz bireylerin eylemde buldukları farklılığın egemen olduğu bir kamusal alanda yer alabilir (Berktaş 2012). Politikanın benzersiz niteliğinden, yani birlikte yapılan kamusal bir etkinlik olmasından, idari erkleri denetleyecek bir "kamu"dan duyulan korku, politikayı yok etme çabalarını ortaya çıkarır (Berktaş 2012). "Demokrasinin tam karşıtı olan totaliter yapılar, Arendt'in tanımladığı otantik politikayı mümkün kılan en temel iki şeyin ne olduğunu bilmekte ve onları yok etmeye çalışmaktadır: Farklılık ve özgür eylem olanağı!" (Berktaş 2012).

İnsanlık Durumu'unda "*Vita Aktiva*" teorisinde Arendt'in "emek" ile "iş" arasındaki ayrımı, nitelik ve insan bilincine katkıları açısından yapılandırılmıştır. Emek, insanın kendisini yeniden üretmesini sağlar ve iş ise yeni nesnelere ortaya çıkarır. Bu nesnelere hemen tüketilip bitmez. İş ile insan (bu aşamada alet kullandığı ve farklı ürün ortaya çıkardığı için *homo faber*'dir) kendisinden ayrı bir ürün üretir, fakat bilincinin konumlandığı alan üretmek ve eşyalar dünyası olduğu için, emeği ile çalışan insandan bilinç olarak daha üst bir noktada bulunur. Yine de yaptığı iş, insanlar arasında değildir. İş ile emek arasında belli ayrım yapmasına rağmen Arendt, her ikisini de, zorunlulukların bir sonucu olarak görür. Haneye "zorunluluk" hâkimdir. Hane dışında Polis'in içinde özgür olmayı yani doğal gereksinimlerin zorunluluk bağlarından kurtulmayı gerektirir. Eğer bir yurttaş bu koşullara sahipse ancak o zaman özgür olabilir ve eşitlikçi yapıdan kurtulabilir. Bu bağlamda kamusal alan, yani siyasal yaşama katılma özgürlük alanı olarak kendini gösterir. Bu özgürlük anlayışı, modern özgürlük anlayışından oldukça farklıdır (Arendt 2012, Yükselbaba 2008).

İNSANLIK DURUMU (Hannah Arendt) (The Human Condition)



Şekil 2.1.: Hannah Arendt'e göre İnsanlık Koşullaması

Kaynak: Bu tez için yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Arendt, nüfus artışıyla birlikte kamusal alanda politik olanın değil, toplumsal olanın ağırlık kazanacağını kabul etmektedir. Bu bakımdan Arendt'in kamusal alan kavramsallaştırmasını, Antik Yunan'ın Polisi'nin özelliklerine sahip bir mekânda gerçekleşebilecek kamusal alan modellerinin özel bir türü olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak Arendt'in en önemli vurgusunun aktif yurttaşlık üzerine olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Aktif yurttaş, politik topluluğu ilgilendiren konularda katılımında bulunan kişidir. Bu bağlamda kamusal alan yurttaşların kolektif sorunlarda müzakerede bulunduğu ve karar verdiği alandır (Yükselbaba, 2008)

"Kamusal alan" insanların farklılığının ortaya çıktığı ve etkileşimlerle, kamusal ve politik özneler olarak ortaklaşa var ettikleri alandır. Dolayısıyla, ortaklığa ancak ve ancak daha fazla farklılık yaratarak ve farklılığı vurgulayarak ulaşabiliriz. Görünümler sahnesinde çoğulluk hâkimdir; aktörler, izleyiciler vardır. İnsan çoğulluk içinde söylemin nesnesi olduğu zaman insanileşir ve bu çoğulluk içinde "biricikliğimizi", yani insanın biricik olma özgürlüğü ve konuşma yoluyla farklılık göstermesi sağlanmış olur (Arendt 2012, Yükselbaba 2008).

Arendt için insanların birlikte yaşama, ortak bir dünyayı paylaşma ve bu dünyayı daha güzele doğru geliştirmek için birlikte eylemde bulunma çabaları gerçek anlamda politikadan başka bir şey değildir. Arendt ısrarla, toplumda insanların salt iktisadi hayvanlar olmaktan farklı bir biçimde var olabileceklerini ve olmaları gerektiğini öne sürer. Bunun için de değerlerinin maddi servetlerine bağlı olmayacağı, benzersizliklerini diğerlerine aktarabilecekleri ve algılabilecekleri bir kamusal alanın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Böyle bir kamusal alanın yapılabilmesi için bireylerin politikanın prizmasından bakabilmeleri, onun içinde politik bir biçimde eyleyebilmeleri, olaylar karşısında sorumluk hissedip tavır alabilmeleri gereklidir. İnsanların ortak bir dünyayı nasıl paylaşabileceklerini

ve nasıl birlikte zenginleştirebileceklerini keşfetmeleri esastır. Arendt için böyle bir kamusal alanın yapılabilmesi insanların varoluşsal sorumluluğudur (Arendt, 2012).

Kamusal alanın varlık koşulu olan çoğulluk, insanları hem birleştiren hem de ayıran bir ortak dünyanın varlığına bağlıdır. Arendt, bu “ortak dünya” ile “ruh çağırınların etrafında oturdukları masa” arasında analogi kurarak masanın birden bire ortadan kaybolması durumunda, onun etrafındaki kişiler arasındaki ilişkinin de ortadan kalkacağına işaret eder. (Arendt 2012, Berktaş 2012., s 48).

Arendt’e göre kamusal ilkesi, adeta çevresinde oturulan bir masa gibidir; masanın işlevi insanların birbiriyle ilişkilendirmek, onlardan anlamlı bir topluluk oluşturmaktır; böylesi bir ortaklığa sahip olmayan insanların biraradalığını ise “kamu”dan çok “kitle” terimiyle karşılamak gerekir (Arendt 2012, Kalaycı 2013).

Arendt kamu terimine ilişkin olarak iki olguyu ayırt etmiştir. İlki, kamu alanında ortaya çıkan her şeyin herkes tarafından duyulabilir ve görülebilir olmasıdır (Arendt, 2003: 92; Kalaycı 2013); ikincisi ise kamusal olan belirsizlik, bulanıklık, mahremiyet ve bireysellik değil; açıklık, belirlilik ve ortaklıkla tanımlanmış olmaktadır (Arendt, 2003: 95-96; Kalaycı 2013)

‘İnsanlık Durumu ve ‘Devrim Üzerine’’de Arendt, ‘kamu alanı’ *ideasını* sürekli olarak bir “*elle tutulabilir özgürlük*” uzamı olarak ele alır. Bu alan, yasayla oluşturulmuş ya da sınırlandırılmış, iş ya da çalışma alanından fizik olarak ayrı olan ve politik eylemin sahnesi olarak hizmet verebilen bir alandır. Yalnızca zorlama ve şiddetin değil, hiyerarşi ya da kumanda etmenin bütün ilişkileri de bu alandan dışlanmıştır. Kamu alanı kesinlikle özgürlük uzamıdır. Bireysel yetenekleri doğal olarak kendilerini eşitsiz kılan kişiler arasında yapay bir eşitlik sağlar ve kişileri aynı anda hem ilişkilendirip hem de ayırarak çeşitlilikleri koruyan bir insanlık durumunu muhafaza eder. Çoğunlukçu değildir. İknacıdır. İkna olgusu kamu alanını, hepimizin ortak olduğu o yapay dünyada hem eşitliği hem de bireyselliği mümkün kılan bir ara durum sağlar (Arendt 2013).

Arendt’in kamusal alanı toplumsal çeşitliliğin, modern çerçevede anlaşıldığı gibi çoğulculuğun ‘iktidarı’ üzerine değil ‘iknası’ üzerine kurgulanmıştır. Arendt kamusal alanda iktidardan bahseder ve ‘iktidarı’, topluluğa ilişkin bir eylem söz konusu olduğunda, zorlamasız iletişimde ortak ikna kapasitesi olarak anlamlandırmaktadır. Habermas’ın formüllendirmesinde ise taraflar ayrı ayrı her birinin iknasına doğru değil ‘çoğulcu’ bir uzlaşmaya yönlendirilmektedirler (Arendt 2013).

Arendt için zorlama ya da uyum değil “ikna” olgusu politik yaşamın temel maddesidir. İkna etme, diğerlerinin imaj yaratma yoluyla yönlendirilmesi de değildir. İkna etme, içlerinde fikirleri oluşturduğumuz, sadeleştirdiğimiz ve sınamaya tabi tuttuğumuz eşitler arası özgür

ve açık tartışmayı gerektirir. Kamusal alan, eleştirel politik düşünce çeşitliliğinin alanıdır. Bu bağlamda, kavramın niteliksel ve işlevsel yapısını ele alışları açısından, Arendt'in en temel farkı Habermas'ın iletişimsel rasyonel uzlaşmacılığından ve çoğulcu uyumundan uzak olması ve hatta uzlaşmacı olmaması denebilir (Villa 1996).

Habermas Arendt'in *'The Human Condition'* adlı eserinde sunumu yapılan kamusal alan kavramını, iletişimsel eylemin formel özelliklerinin bozulmamış genel yapılarının okunması olarak takip etmiş ve kamusal alanı *"rasyonel bir biçimde güdümlenmiş olan bir çoğulcu anlaşmaya"* ulaşma doğrultusunda işlev gören bir yapı olarak ele almıştır. Politik iktidar birlikte *uyum* içinde hareket etme iktidarındır. Karşılıklı anlaşma, saygı, eşitlik normları doğrultusunda yapılmış 'çoğulcu' bir uzlaşmanın bütün taraflar için kendi içinde son bulunduğu bir ortak eylem ile oluşturulur (Villa 1996).

2.1.3.2 Söylemsel Kamusal Alan

Jurgen Habermas kamusal alan modelini tarihsel ve toplumsal koşullarla birlikte kapitalizmin içine yerleştirmiş ve bu bağlamda çözümlenmiştir. *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* çalışmasında kamusal alanın tarih içindeki dönüşümlerini takip ederek feodalizmde temsili kamu, sonrasında edebi kamu ve daha sonrasında ise politik kamunun oluşma süreçlerini ortaya sermiştir. En son olarak refah devletinde kamusal alanın çöküşünü, kamusal alanın kamusallığını ve özel alanın özerkliğini yitirdiğini ve ideolojik bir söyleme dönüştüğünü belirtir (Yükselbaba, 2008).

Habermas'ın bu çalışması özet olarak, burjuva toplumunun ve kamusal alanın eleştirisidir ve aynı zamanda onların iç gerilimlerini, dönüşümünü ve yozlaşmasını etkileyen faktörleri sergilemeye yöneliktir. Habermas bu eleştiriye yaparken ayrıca toplumu özgürleştirici potansiyelleri de bulup çıkarmaya çalışır. 17. ve 18. yüzyıllarda ortaya çıkan ve gelişen burjuva kamusal alanını ortaya koyan Habermas, buradan yola çıkarak *"formel"* demokrasiyi ve hukukun ilerletici potansiyelini öne çıkarmayı hedefler (Yükselbaba, 2008).

Habermas'a göre, kamusallık *"polis"*, *"feodal devlet"*, *"burjuva kamusu"* ve *"sosyal devlet"* olmak üzere başlıca dört evreden geçerek dönüşmüş, bu dönüşümün sonunda alan olarak genişlemiş, işlevsel bakımdansa zayıflamıştır (Habermas, 1971: 17 aktaran Kalaycı 2013).

Habermas'a göre 17. yüzyıl sonunda ortaya çıkan burjuva kamusal alanı kendinden önceki 'temsili kamusallıklardan' temelden farklıydı. Kamusal alan aile ve sivil toplumdan oluşan özel alan ile kamu otoritesi yani devlet arasında bir alana denk düşüyordu. Özel alana ait sivil toplum ise hem toplumsal emeğin hem de meta değişiminin gerçekleştiği alandı (Çetinkaya 2008).

18. ve 19. yüzyılda kapitalizmin yayılımı – 20. yüzyıl ortalarında ve sonlarında düşüşe geçecek olan- bir kamusal alanın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Hükümetten bağımsız partizan ekonomik çıkarlardan özerk, vatandaşların giriş ve dâhil oluşuna açık ve rasyonel tartışmaya dayanan bu alan kamuoyunun oluştuğu müzakere mecrasını geliştirmiştir. Burjuva kamusal alanının ortaya çıkışı kapitalist girişimcilerin kilise ve devletten bağımsızlığını kazanmaya yetecek güce erişmesiyle olmuştur. Tiyatrolar, sanat, kafeler dünyasının artan önemi konuşmayı eleştireliliğe döndürmüştür. Aynı şekilde bir diğer bakış açısından özgür konuşma ve parlamento reformu için piyasanın genişlemesinin bir sonucu olarak artan bir destek söz konusu olmuştur. Zaman içerisinde, kapitalizm genişledikçe burjuva kamusal alanının bu edebi bir nitelik de taşıyan işlevselliğinin kapitalist girişimcilerin artan güçleri ekseninde siyasal bir boyut kazanması, toplumsal yapının söz konusu sınıfın çıkarları lehine yapılandırılmasına neden olmuştur (Minarlı 2014).

Habermas, 'Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü'nde burjuva kamusal alanının 18. yüzyılda ortaya çıktığını ve bu durumun da bir rastlantı olmadığını ortaya koyar. Zira bu dönemde oluşan 'Burjuva kamusal alanı' eleştirel bir kamusal gövde olarak toplanmıştır. Öğretici ve eleştirel bilginin örgütlenmesini hedefleyen, idari otoriteye karşı kullanılmak üzere resmi olarak düzenlenmiş 'entelektüel gazetelere' sahip çıkan özel bireylerin alanı olarak anlaşılabilir. İdari otorite ile bir fikir mücadelesine girilmiştir. Bu kamusal alan, politik otoriteyi rasyonel bir otorite haline dönüştürmek idealine dayanan bir amaçla, burjuva toplumunun ihtiyaçlarını devlete iletacaktır. Ancak bu rasyonelliğin ölçüsü serbest meta piyasasına dayanan burjuva toplumunun ön gereklerine uygun olan genel bir yararadır. Dolayısıyla zaman içerisinde özel bireylerin piyasadaki etkinlikleri, toplumsal zorlamadan, kamusal alan da politik baskıdan azat olunca genel yarar, eleştirel ve öğretici olma ideallerinin önüne geçecektir (Habermas 2013).

Habermas'ın söylem kuramı burjuva kamusal alanının oluşum sürecine bir ilke arayışı ile yaklaşır ve yeni kamusal alan için mevcut koşulların genişletilmesini hedefler (Yükselbaba 2008).

'Kamusal Alan' makalesinde Habermas (1972), özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her durumda kamusal alanın bir parçasının varlık kazandığını belirtmektedir. Habermas bir Kamusal Alanda, 'Kamuoyuna' benzer bir yapının oluştuğunun altını çizmektedir. Kamuoyu ancak muhakeme eden bir kamunun öncülüğü altında varlık bulabilir. İnsanlar, genel yarara ilişkin meseleler hakkında, kısıtlanmamış bir tarzda, toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak tartışabildiklerinde kamusal gövdeyi de oluşturmuş olurlar. Habermas, bu adı geçen makalesinde, fikirlerin devlet dışında geliştirildiği her tür alanı, kamusal alan olarak nitelendirmektedir. Makalede, Habermas daha önce geliştirmiş olduğu 'Kamusal Alan İlkesi'nin

altını çizmektedir. Habermas'ın 'Kamusal Alan İlkesi', kamusal alanın, toplum ve devlet arasında aracılık etmesini ve kamunun kendisini kamuoyunun oluşturucusu olarak bu alanda örgütleyebilmesini gerekli kılmaktadır (Özbek 1994).

Kamuoyu, Habermas'ın 'kamusallığın Yapısal Dönüşümü' adlı kitabının ana temasıdır. On sekizinci yüzyılda batı Avrupa'da yeni bir kamuoyu kavramının ortaya çıkışı söz konusudur. Dağınık yayınlar, küçük gruplar dâhilinde yapılan veya yerel fikir alışverişleri, büyük bir tartışma olarak yorumlanır hale gelir; bütün bir toplumun kamuoyunun buradan doğduğu düşünülür (Yükselbaba 2008).

Kamusal alanda soyut ve somut zaman-mekân bağlamında eylemde bulunanlar kamusal alanın aktörleridirler ve kamuoyunu oluştururlar. Kamusal alanda çeşitli toplumsal aktörlerin sosyal etkileşim ve ilişkilerinin çeşitliliği içinde uzlaşılabilir ve uzlaşılabilen görüş, fikir ve tutumların sonucu oluşan alan kamuoyunun alanıdır (Ramazan 2003 alıntılanan Yükselbaba 2008).

Habermas'ın kamusal alan bağlamında kamuya yaptığı vurgu, kamuoyuna bu alanda tanımladığı rolden kaynaklanmaktadır. Kamuoyu ifadesi, yurttaşların egemen yapıya karşı resmi ya da gayri resmi eleştiri yapma ve onu kontrol edebilme görevlerini yüklenen kamusal gövdedir. Kamusal alan iktidar sistemi ile kamunun talepleri arasında bir uzlaşmadır ve bu yüzden de demokrasi ve hukukun üstünlüğünün koruyucusu olarak işlev görür (Yükselbaba 2008).

Habermas, tarihsel ve toplumsal olarak değerlendirdiği burjuva kamusalılığı üzerine yaptığı çalışmadan 'kamusallık ilkesini' alır ve modern toplumda kamusalılık ilkesinden hareket ederek demokrasinin olmazsa olmaz koşulu olarak gördüğü kamusalılığın yeniden kurulmasına yönelik 'söylem kuramını' geliştirir (Yükselbaba 2008).

Habermas'ın kamusal alan tanımlamasının iki boyutu vardır. Bunlardan ilki niteliksel ve rasyonel söyleme dayandığını iddia ediyordur. Diğer boyut ise daha çok bir niceliğe işaret edecek şekilde 'toplumsal katılıma açıklık' üzerinde durur. Bu kavramsallaştırma çerçevesinde kamusal alan bireylerin şahsi ve toplumsal çıkarlarından azade olan özgür ve özerk faaliyetleri ve iletişimlerini içermektedir. Bu tanımda devletin konumu da çok önemlidir. Zira devletin kamusal alanda yeri olmadığı gibi, bu alan aslında bizatihi ona karşı ortaya çıkıyordu. Yine bir çıkarlar alanı olan piyasa da kamusal alanın dışındadır. Bu tanımda zor ve şiddetten uzak rasyonel tartışma ve söylem ile ortaya çıkan insanlar arasındaki iletişimin sonucunda genel kamusal yararın ortaya çıktığı varsayılmaktadır (Çetinkaya 2008).

Habermas'ın kamusal alan tanımından çıkan özellikler şu şekilde sıralanabilir (Habermas 2013, Yükselbaba 2008):

1. Katılım herkese açıktır.
2. Katılımda yer alan herkes eşit ve özgürdür.
3. Konuşmalar “alenidir”.
4. Bu alana yurttaşlarca erişim garanti altına alınmış olmalıdır.
5. Kamu alanı devlet kurumlarının dışında yer alır.
6. Genel yarara ilişkin olması dışında bir gündem kısıtlaması yoktur

Habermas’ın Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü’nde (2013), çizdiği kamusal alan modeli daha sonraki çalışmalarıyla birlikte değerlendirmeyi gerektirecek bir yol çizer. Daha sonraki *Legitimation Crisis* (Meşruiyet Krizi), *İletişimsel Eylem Kuramı* ve *Between Facts and Norms* (Olgular ve Normlar Arasında) çalışmaları ile kamusal alan kavramının, temel çizgiler aynı kalmakla birlikte normatif söylemle çapını genişleterek devam etmiştir. Bu çalışmalarda dikkate alındığında yukarıda sayılan özelliklere şunları da eklemek gereklidir (Yükselbaba 2008):

7. Karşılıklı konuşma esnasında rollerin değişebileceği öngörülür.
8. Tartışmalar rasyonel bir mutabakata yöneliktir.

Habermas, *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*’nde demokrasinin meşruiyet ilkesi olarak ortaya koyduğu “kamusal alan ilkesi”, daha sonraki *İletişimsel Eylem Kuramı*’nda daha çok etik boyutunu dikkate alarak “ideal konuşma durumu” ve “kısıtlanmış söylem” yoluyla tanımlanmaktadır. *Between Facts and Norms*’da ise demokrasinin meşruiyet boyutu olarak kamusal alan ilkesi demokrasi ve hukuk ilişkisinde ele alınmaktadır (Yükselbaba 2008).

Habermas söylemsel kamu alanını “katılım ekseninde toplumsal normlara ve kolektif politik kararlara ulaşmada, o normların ve kararların muhataplarına söz hakkı tanıyacak prosedürlerin demokratik bir şekilde yaratılması” olarak tanımlar. Söylemsel modelde Habermas, modern toplumların kamu katılımı alanının genişlemesine yönelik bir çaba içindedir. Söylemsel irade oluşturmayı hedefleyen söylem kuramı katılımın her alanda olmasına yöneliktir. Her alanda eylem normlarının oluşumunda bundan etkilenecek herkesin katılımını öngören yaklaşım, kültür, toplum ve siyaset alanında tanımlanmıştır (Yükselbaba 2008)

Müzakereci demokrasinin ön koşulu olarak ortaya konan söylem modeli, demokrasinin geçerlilik iddialarının yaslandığı ‘genel ilkeleri ve ahlaksal sezgileri’ dile getirir. Bu modele göre kamusal alan karmaşık modern toplumlarda alınan politik kararlardan ve genel toplumsal normlardan etkilenecek herkesin karar alma sürecinde söz sahibi olmasına yönelik demokratik prosedürlerin yaratılmasıdır (Yükselbaba 2008).

Katılımcılar, rasyonel ve eleştirel müzakere yapma olanağı bulmalıdır ve rasyonel uzlaşımaya yönelmelidir. Çoğulculuğa dayanan bu görüş, her türlü gündeme yönelik kısıtlamaların ve kamusal alana girişte herhangi bir sınırlamanın olmaması ile somutlaşır (Yükselbaba 2008).

Söylemsel kamusal alan modeli “radikal ölçüde yordamsalcıdır”. Bu model “ideal konuşma durumu” ve “kısıtlanmış iletişim”i kendi ön gereklilikleri olarak ortaya koyar. Bu iki gereklilik pratik söylemlerin kısıtları olarak iki ilkeyi ortaya çıkarır: “Evrensel ahlaki saygı” ve “eşitlikçi karşılıklılık” ilkeleri. Bu kısıtlar basit çoğunlukçuluğa dayanan politikaların darlığını aşmayı sağlar (Yükselbaba 2008).

Modern toplumların karmaşık ve çoğulcu yapısına yanıt olarak zaman içerisinde Habermas tarafından geliştirilen bu model aynı zamanda kamusal alan sayısı konusunda da sınırlama getirmez. Yani tek, homojen bir kamusal alan modelinden söylem kuramının son gelişmiş haline geçişte kapsayıcılık çerçevesinde kamusal alanların çokluğu öne çıkmaktadır (Yükselbaba 2008).

Habermas’ın bu çerçevede katkısı demokrasinin evrimsel gelişimi içine kamusal alanı yerleştirmesidir. Bu onu demokrasi kuramını kapitalizm ve ulus devletlerin gelişimine bağlayan anlayışlardan farklılaştırır (Yükselbaba 2008).

2.1.3.3 Proleter Kamusal Alan

Habermas’ın burjuva kamusal alan kavramlaştırmasına karşılık Negt ve Kluge’nin (1993) tariflediği ‘proleter kamusal alan’ kavramlaştırması, ne gerektiği gibi değerlendirilebilmiş ne de çok fazla tartışılmıştır. Bu iki teorisyenin (Negt ve Kluge) çalışmalarının Almanca ilk baskısı 1972 tarihli olmasına rağmen, İngilizcede tam biçimiyle ancak 1993 yılında yayınlanması da bunun bir kanıtı olarak gösterilebilir.

Habermas, kamusal alanın politik işlevini esas olarak devlet siyasasının gidişatını sorgulamak, belirlemek ve eğip bükmek olarak görmektedir. Negt ve Kluge ise politika nosyonunu, üretim ve yeniden üretimin tüm nosyonlarını kapsayacak şekilde genişletirler. Bakışlarını tecrübenin nasıl yapılandırıldığına yönlendirirler. Sorun ettikleri mesele, tecrübenin yukarıdan mı, yoksa aşağıdan mı düzenlendiği/bozulduğu ve bu tasnifin ne ölçüde gerçekleştiğidir. Negt ve Kluge bu bağlamda toplumsal tecrübenin örgütlenmesinde klasik liberal burjuva modeline ek olarak ‘üretimin kamusal alanları’ ile ‘proleter kamusal alan’ kavramlarını tanımlarlar (Özbek 2004).

Toplumsal tecrübe nasıl geliştiriliyor ve bağlayıcı oluyor; diğer bir deyişle, bir ‘toplumsal tecrübe ufku’ hangi mekanizma ve dolaylımlar aracılığıyla, kimin çıkarına ve hangi etkiyle oluşturuluyor? Negt ve Kluge için bu sorun, kamusal alan meselesinin göbeğinde yer alıyordu ya da kamusal alan sorununun bizatihi kendisiydi (Özbek 2004).

Negt ve Kluge'nin öne sürdüğü üzere, Habermas'ın tanımladığı burjuva kamusal alanının çelişkileri vardır ve bu çelişkiler, bu alanın parçalanması ve çöküşüyle birlikte sonradan ortaya çıkmaz; tam tersine bu çelişkiler bizatihi kamusal alanın oluşumunun içinde mevcuttur. Burjuva kamusunun genel iradeyi temsil ettiği iddiası, ta başından beri güçlü bir dışlama mekanizması olarak çalışır. Rasyonelleştirilemeyen ve kapsanamayan her türlü farklılığın dışlanması söz konusudur. Habermas burjuva kamusuyla aynı zamanda ortaya çıkarak onunla yarışan öteki kamusal alan oluşumlarını gözden kaçırmıştır (Özbek 2004).

Negt ve Kluge, Habermascı burjuva kamusal alan anlayışına karşılık geliştirdikleri çoğul kamular ve bunlar arasında proleter bir kamusal alan anlayışı ile yeni bir çerçeve sunmuşlardır. Bu yaklaşımın önemi, hem burjuva kamusal alanın örgütlü çıkarlarına muhalefet etme olanağını yaratması hem de gerek eski gerek yeni toplumsal hareketler arasında kurulabilecek ittifakları olanaklı kılmasında yatmaktadır. Çoklu kamular ve proleter bir kamusal alanın varlığının kabulü, aynı zamanda burjuva kamusal alanın idealleştirilmesine karşılık bu alanın aslında sınıf tahakkümünün bir aracı olarak kurulmuş olduğunu ve ideal ile gerçekte ne olduğu arasındaki farkın anlaşılmasına da yardımcı olmuştur (Coşkun 2006).

Negt ve Kluge'nin çalışmaları irdelendiğinde, küreselleşen kapitalist sistem çerçevesinde, çoğul kamuların varlığının kabulü, Arendt ve Habermas'ın tarifledikleri kamusal alan kavramına göre pratik ve pragmatik olarak anlam üretmeye daha uygun gözükmektedir. Teorisyenlerin tarif ettikleri, proleter/karşıt kamusal alanların yeni ve eski toplumsal hareketlerin ortak mücadelesi ile hegemonik yapı arz eden burjuva kamusal alanına rakip olabilme potansiyelinin olduğu da düşünülebilmektedir (Coşkun 2006).

Habermas'ın kamusal alan anlayışı, iletişimin formel koşullarına (özgür ifade, eşit katılım, müzakere, kibar tartışma) dayanırken; Negt ve Kluge için kurucu öğeler, somut ihtiyaçlar, çıkarlar, çatışmalar, protesto ve iktidar meseleleridir.

Kamusal alan,

1. Birbirinden farklı ekonomik, teknik ve politik örgütlenme safhalarına tekabül eden farklı tipte kamusal alanların değişken bir karışımıdır.
2. Çoklu, çeşitli ve eşitsiz katılımcılar arasındaki söylemsel çekişmenin alanıdır.
3. Farklı kamusal alan tipleri ve çeşitli kamular arasındaki örtüşmeler ve konjonktürler nedeniyle potansiyel olarak öngörülemeyen bir süreçtir.
4. Soyut evrensellik idealleri yerine maddi yapılarda temellenen farklı, çeşitli kamular arasındaki tecrübeyi mümkün kılan kapsayıcı bir boyut içeren bir kategoridir (Özbek 2004).

Burjuva kamusal alanın genel iradeyi temsil ettiği iddiası, en başından beri güçlü bir dışlama mekanizması olarak çalışır. Hem işçiler, kadınlar gibi temel toplumsal grupların hem de her türlü farklılığın dışlanması söz konusu olmaktadır.

"Kamusal alan kavramının hüküm süren yorumlarındaki çarpıcı olan şey birçok olguyu bir araya getirmeye çalışmaları, fakat en önemli iki yaşam alanını dışlamalarıdır: bütün endüstriyel aygıtlar ve ailedeki toplumsallaşma. Bu yorumlara göre kamusal alan, sözde toplumun tümünü temsil etmesine rağmen temelini herhangi bir belirli yaşam bağlamını özel olarak ifade etmeyen bir ara alandan almaktadır. Bütün burjuva kamusal alan biçimlerinin karakteristik zayıflığı şu çelişkinden ortaya çıkar: burjuva kamusal alanı tözsel yaşam çıkarlarını dışlar, buna rağmen bir bütün olarak toplumu temsil ettiğini iddia eder... ..Burjuva kamusal alanı tözsel yaşam çıkarlarına yeterince oturmadığından kapitalist üretimin daha maddi çıkarlarıyla müttefik olmak zorunda kalır. Burjuva kamusal alanı için proleter yaşamı "kendinde bir şey" olarak kalır: burjuva kamusal alanı üzerinde bir etkiye sahiptir, fakat onun tarafından anlaşılmaz bir şey olarak kalır." (Negt ve Kluge, 1993: xl vi).

Habermas'ın burjuva kamusal alanı mevcut kapitalist sistem içinde budanmış ve küçülmüştür. "Me-ti Özdeyişleri" kitabında, öz ve biçim ilişkisini açıkladığı bölümde Bertolt Brecht kısa bir öykü anlatır (Coşkun 2006):

...Bay Keuner bir resmi izliyordu, resimdeki şeylere çok başına buyruk bir biçim verilmiş olduğunu gördü. Dedi ki: 'kimi sanatçılar dünyayı gözlemlerken birçok filozofun yaptığını yapıyorlar. Biçim için çaba gösterirken özü yitiriyorlar. Bir kez bir bahçıvanın yanında çalıştım. Elime bir bahçe makası tutuşturup bir defne ağacını budamamı istedi. Ağaç bir saksı içindeydi ve bir kutlama günü için kiraya verilmişti. Bunun için küre biçiminde olması gerekiyordu. Hemen sağdan soldan fıskırış filizleri budamaya başladım. Ne kadar çok çaba tüketmişim küre biçimini yakalamak için, ama epey zaman bunu başaramadım. Birinde bir tarafından, diğerinde öbür tarafından çok kesmiş oluyordum. Sonuçta bir küre oldu, ama küre küçüktü. Bahçıvan düş kırıklığı içindeydi. "Bu küre ama defne nerede" dedi. ... (Coşkun, 2006; s:146)

Habermas'ın kamusal alanı da öyle budanmıştır ki örneğin proleter yaşam alanını ya da burjuva yaşam alanından farklı/alternatif yaşam alanlarını içermez (Coşkun 2006).

Çalışmalarının daha en başında Negt ve Kluge (1993: xliii), bütün kamusal alan biçimlerinin, "emekçi sınıfın bu alandan ne derecede yararlanabildiği", "egemen sınıfların hangi çıkarlarını kamusal alan aracılığıyla sürdürebildiği" soruları etrafında incelenmesi gerektiğini belirtirler. Dolayısıyla Negt ve Kluge'nin kamusal alan yaklaşımı, burjuva kamusal alanın dışarıda bıraktığı, kapitalist ekonomik sistemin sömürüp parçaladığı toplumsal emek gücünün tecrübelerinin yeniden güçlendirilmesinin yaratacağı bir devrimci potansiyel olduğu anlayışına dayanır (Coşkun 2006).

Özetle, Negt ve Kluge, kamusal alan analizini maddi ve toplumsal yeniden üretim zemininden yola çıkarak kavramlaştırırlar. Bu bağlamda, karşıt-hegemonik bir kamusal alan için entelektüel yaklaşımı değil üretim ve tüketim dinamiklerinin değiştirilmesi gerektiğini savunurlar. Bu yaklaşım çerçevesinde, 'proleter' kelimesinin ütopyik bir çekirdek olabilecek

potansiyeli dolayısı ile tercih edildiğinin anlaşılması önemlidir (Özbek, 2004). Buradaki proletarya kavramı, Negt ve Kluge'nin kavrayışında, üretim araçlarından yoksunluk, mülksüzlük olarak ortaya çıkar, bu nedenle de sömürü ya da tahakküm altında olan *tüm üretici emek biçimlerini* kapsar (Özbek, 2004).

Klasik kamusal alanın kurumları daha kapsayıcı bir ufuk için endüstriyel ve ticari alanlara muhtaç oldukları gibi, *endüstriyel ve ticari kamusal alan* da, kültürel saygınlık ve meşruiyet için kendisini burjuva kamusal alanın kalıntılarına yamamıştır. Bu ittifaklar genelde egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde iş görürler. Aslında var olmayan bir 'birlik' üzerinden, kamusal alanın kurgusal bir bütünlük ve şeffaflık içinde olduğu simülasyonunu üretirler. Negt ve Kluge *burjuva kamusal alanına* ve "*endüstriyel-ticari kamusal alan*" (*üretimin kamusal alanları*) **karşı-kavram** olarak "*-proleter- kamusal*" alan kavramını geliştirirler (Özbek 2004).

Negt-Kluge'ye göre, kamusal alan meselesinin kalbinde yatan, kamusal alanların ayırt edilmesini ve incelenmesini sağlayan temel soru, '*kullanım değeri*'ne ilişkindir. Yani, mülksüzler bu alanı ne ölçüye kadar kullanabilirler? Egemen sınıflar bu alan aracılığıyla hangi çıkarlarını sürdürüyorlar? Bu açıdan bakınca günümüzde kamusal alan tiplerini, egemen, alternatif (radikal) ve karşıt (proleter devrimci) diye adlandırabiliriz. Bu bağlamda, egemen politik kamusal alanı (ulusal ve ulusüstü düzeyleriyle) toplumsal mücadelelerin, sistemin (sömürü ve tahakküm yapılarının) yeniden üretimini sağlayacak biçimde denetlendiği, karmaşık yapılar ve araçlar içeren bir alan olarak tarifleyebiliriz. Habermas bu alanı sistemin (resmi ekonominin ve devlet aygıtının mantıklarının) denetlediği alan olarak; Negt-Kluge de, (giderek zayıflayan bir) burjuva kamusal alanı ile (giderek güçlenen bir) endüstriyel-ticari kamusal alanların gerilimli eklemlenmesinin ürünü olan bir alan olarak görürler. Alternatif kamusal alanı, bir yandan sermayenin yeni küresel saldırısının ve bunun özgül ulus devletler bağlamında yarattığı sorunları ezilenler lehinde telafi edici biçimlerde çözmeye çalışan söz ve eylemlerin alanı; öte yandan da kabaca sınıf-dışı diye adlandırılan (ama her zaman sınıf ilişkilerine eklemlenmiş olarak ortaya çıkan eşitsizlik ve tahakküm biçimlerine karşı) demokratik mücadelelerin verildiği alanlar olarak tanımlayabiliriz. Karşıt-kamusal alan ise, doğrudan sermaye-emek çelişkisi üzerinde yükselen sınıf mücadelesi zemininde, anti-kapitalist, kolektif ve 'kurucu' nitelikli politik söz ve eylemlerin olduğu alanları içerir (Özbek 2004, s:182).

Kapitalist sistemdeki metaların maddi üretimi tüm öteki toplumsal üretim alanlarında hâkimiyet kurmuş durumdadır: dil, mahremiyet alanları, tecrübe ve tecrübe koşullarının yaratılması, toplumsal etkileşim yapıları ve kamusal alan. Negt ve Kluge'nin üretim kavramı toplumsal servetin onu üreten özneler tarafından yaratıldığı, böylece onlar tarafından yeniden sahiplenilebileceğine dair Marksist kabul üzerinde şekillenen bir ütopyik perspektif içerir.

Mevcut tüketimin başka türlü; yani, kar için olmak yerine üretici, tecrübe eden öznelere yararına örgütlenebileceğine dair bir imkanın varlığı bu ütopyik perspektifin önemli bir temel taşıdır. Bu bağlamda mevcut üretim araçlarını kimin kontrol ettiği ya da tüketimin zevkleri ve baskılarının mevcut örgütlenmesinden kimin yararlandığı sorularına cevap aranması gerekir. Hâlihazırdaki patriliklerin eleştirisi gereklidir. Bu eleştiri en etkili haliyle, çağdaş kamusal alana müdahale eden alternatif medya pratiğinin karşıt üretimleri biçiminde ortaya çıkabilmektedir (Özbek 2004).

Negt ve Kluge'nin kamusal alan anlayışı, müzakereyi bütünüyle reddetmese bile bunları merkezine almaz, daha çok, kamusal alanın üretimle ilişkisini vurgulayarak yaşamsal tecrübelerle ilgilenir. Negt ve Kluge'nin kamusal alan anlayışında kamusal alan kavramı, toplumsal üretim nosyonu kavramıyla yakından ilişkilidir. Kluge bir söyleşisinde bunu şu cümlelerle ifade eder:

“Habermas sadece söylemsel bir biçimde çalışır. Negt'in ve benim kamusal alan (Öffentlichkeit) kavramımız üretim alanından yola çıkar. Bunu hukuk biliminden bir örnekle yorumlayacağım. Biz, bir üretim yasası olduğunu söylüyoruz. Bir işçi bir şey üzerine çalıştığı zaman, o şey ona aittir. Birisinin üzerinde çalıştığı bir şeyi elinden almak adaletsizliktir. Biz, bu türden yasaları masallarda buluruz, öyle ki, insanların gerçekten anlayabildiği şey bu yasadır. Ne var ki, bizim, bir şeyi onu yapmana değil de ona *sahip olana* veren dağıtım ilkelerine dayalı bir Roma hukukumuz var. Habermas'ın kamusal alanı dağıtımsal bir alanken, biz üretimsel bir alandan bahsediyoruz. Üzerinde çalışılması gereken, özel yaşamın en mahrem alanlarında işleyen bu üretimsel alandır, zira 1933'teki çöküşün kökenleri onda bulunmaktadır. (...)Bu nedenle kamusal alan, fethedilmemesi için farklı yollarla güçlendirilmelidir. Eğer politikanın kabı olarak kamusal alan yetersizse ve bu nedenle Nazi'ler tarafından fethedildiyse, o zaman Habermas'ın yaptığı gibi 18. ve 19. yüzyılların başarılarını çalışmak, eski kamusal alan kavramlaştırmalarını savunmak ve tekrar etmek faydasızdır, zira onun içinde nesnel olarak ahlaki bir direniş olanaklı olmamıştı. Bu, içinde direniş potansiyelinin saklı olduğu üretim alanını incelememiz gerektiği anlamına gelir” (Liebman, 1988, s:42).

“*Kamusal Alan ve Tecrübe*”nin bitiş cümlesinde alternatif üretim politikası ve amacı şöyle özetlenmiştir (Özbek 2004): “*Proleter kamusal alan, kendine hedef olarak karşılıklı ilişkiler içindeki insan duygularını alan, toplumsal ve kolektif üretim sürecinin adıdır.*”

Kapitalist sistem içerisindeki sisteme ait üretim süreçleri tecrübelerin geri döndürülemez bir şekilde parçalanmasına, biriktirilememesine, ilişkilendirilerek değerlendirilememesine neden olmaktadır. Anın, zamanın tüm geri kalanına olan saldırısı kamusal alanın temel problemidir. Çünkü bu saldırı tecrübe ufkunun zaman ilişkisini yok etmektedir. Zaman matrisinin bu parçalanmışlığı, karşı-hegemonik politikanın ön koşulu olan kolektif bellek imkânını yok eder. Bu durumda, örgütlenme, direnme ve yenilgi tecrübeleri de dâhil olmak üzere her türlü tecrübenin anımsanabilmesi ve kuşaktan kuşağa aktarımı nasıl var olabilecektir? (Özbek 2004)

Negt ve Kluge'ye göre kamusal alan, belirli kurumlara, faaliyetlere (kamu otoritesi, kamuoyu, kamu, basın, caddeler ve meydanlar gibi) işaret eder, aynı zamanda da genel bir toplumsal deneyim ufkudur (1993: 16). Bu nedenle kamusal alan, içerisinde *toplumsal tecrübenin örgütlenebildiği* bir alan olduğu zaman ancak proletarya için bir kullanım değerine sahip olabilir (Coşkun 2006).

“*Kamusal Alan ve Tecrübe*”de, Negt ve Kluge çoğul karşıt kamular meselesini ayrıntıyla işlemezler. Ama ‘*poloter*’ kavramını 1980’lerde terk ettikten sonra ‘*Tarih ve İnat*’ta açıkça görüldüğü gibi ortak ve genelleştirilmiş tek bir karşıt-kamunun kapsayamayacağı denli dağılmış bir etkinlik zenginliğinin ortaya çıktığından bahsederler (Özbek 2004).

2.2 KAMUSAL ALAN VE ÜRETKENLİK

Kamusal alan tartışması, 20. yüzyılın ikinci yarısında, felsefe tarihinde Frankfurt okuluyla yeniden ivme kazanmış ve demokrasi tartışmalarının bir parçası olarak kendini göstermiştir. Bu tartışmaların hız kazanmasında 1990 ve sonrasında dünya çapında gelişen neo-liberal gelişmeler etkili olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, ileri kapitalist toplumların, demokrasi ile yaşadığı krizin aşılabilmesi için meşrutiye zemini yaratan kamusal alanın geliştirilmesi gerektiği yönünde görüşler önem kazanmıştır (Yükselbaba, 2008). Bu dönemde, Arendt, Habermas ile onların peşi sıra Negt ve Kluge ‘kamusal alan’ kavramını, demokrasi kuramını kapitalizm ve ulus devletlerin gelişimine bağlayan liberal modellerden farklılaşan ele alış biçimleri ile öne çıkan teorisyenler olmuşlardır.

Arendt’e göre ‘*kamusal alan*’ (*public realm*) eleştirel politik düşünce çeşitliliğinin alanıdır. ‘*Kamusal alan*’ (*public realm*) insanların farklılığının ortaya çıktığı ve etkileşimlerle, kamusal ve politik özneler olarak ortaklaşa var ettikleri alandır. Dolayısıyla, ortaklığa ancak ve ancak daha fazla farklılık yaratarak ve farklılığı vurgulayarak ulaşılabilir. Kamusal alanın görünüm sahnesinde çoğulluk hâkimdir; aktörler, izleyiciler vardır. İnsan çoğulluk içinde söylemin nesnesi olduğu zaman insanileşir. Bu çoğulluk içinde ancak ‘*biricikliği*’, yani insanın biricik olma özgürlüğünü ve konuşma yoluyla farklılık gösterebilmeyi sağlanmış olur (Arendt, 2013). Arendt için ‘kamusal alan’ adeta çevresinde oturan bir masa gibidir; masanın işlevi insanların birbiriyle ilişkilendirmek, onlardan anlamlı bir topluluk oluşturmaktır. Böylesi bir ortaklığa sahip olmayan insanların biraradallığını ise ‘kamu’dan çok ‘kitle’ terimiyle karşılamak gerekir (Arendt, 2012; Berktaş, 2013; Kalaycı, 2013) . Dolayısıyla kamusal alanın Arendt’çi bakış açısında karşıt anlamı ‘kitlesellik’ olarak belirir. Kitlesellik tüketim toplumunun ihtiyaç duyduğu bir olgudur ve kamusal alanı yok eder. ‘Kitlesellik’ tüketim mekanizması ile hareket eder. Ancak ‘kamusal alan’ üretim mekanizması ile hareket eder. Kamusal alanı var eden üretim biçimi iktisadi değildir. Bu üretim, insanın

kendi kendini aşması ile ilişkilidir. Kaynağı insanın kendisi olan, değerlerini kendinde topladığı ve deneyim aktarımına yönelttiği bir üretim biçimidir.

Habermas'ın kamusal alan tanımlamasının iki boyutu vardır. Bunlardan ilki niteliksel ve rasyonel söyleme dayandığını iddia ediyordur. Diğer boyut ise daha çok bir niceliğe işaret edecek şekilde '*toplumsal katılıma açıklık*' üzerinde durur. Bu kavramsallaştırma çerçevesinde kamusal alan, bireylerin şahsi ve toplumsal çıkarlarından azade olan özgür ve özerk faaliyetleri ve iletişimlerini içermektedir. Bu tanımda devletin konumu da çok önemlidir. Zira devletin kamusal alanda yeri olmadığı gibi, bu alan aslında bizatihi ona karşı ortaya çıkıyordu. Yine bir çıkarlar alanı olan piyasa da kamusal alanın dışındadır. Bu tanımda zor ve şiddetten uzak rasyonel tartışma ve söylem ile ortaya çıkan insanlar arasındaki iletişimin sonucunda genel kamusal yararın ortaya çıktığı varsayılmaktadır (Çetinkaya, 2008). Bu yönüyle bakıldığında 'kamusal alan' diye ele alınan iletişim ortamı politik bir ortamdır ve aslında insanın kamusal özne olarak kendini ortaya koyabilmesi ve hatta kendini aşması ile ilişkili olarak değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla bu anlamıyla da bir eylem ve üretkenlik alanı olarak kabul edilebilmektedir. Ancak yine buradaki üretim iktisadi anlamdaki üretimin dışında bir içerik barındırmaktadır.

Habermas, 'kamusal alan'ı kapitalizm sürecinin oluşum, gelişim ve küreselleşmesi sonucu meşruiyet zeminini kaybeden demokrasi ile olan ilişkisi çerçevesinde değişen aşamalara ve dönüşümlerine istinaden inceler. Habermas'a göre 18. ve 19. Yüzyılda aslında kapitalizmin ortaya çıkışı ile varlık bulan kamusal alan, aynı kapitalist ortamın yayılımı ile 20. yüzyıl ortalarında ve sonlarında düşüşe geçer. Hükümetten bağımsız, partizan, ekonomik çıkarlardan özerk, vatandaşların giriş ve dâhil oluşuna açık ve rasyonel tartışmaya dayanan bu alan kamuoyunun olduğu müzakere mecrasını temsil eder. Kapitalist girişimcilerin kilise ve devletten bağımsızlığını kazanmaya yetecek güce erişmesiyle burjuva kamusal alanı ortaya çıkmıştır. Bu 'burjuva kamusu' kamusal alanın ilk temel zeminidir. Tiyatrolar, kafeler ve sanat dünyası, bu burjuva kamusu eliyle etkinlik kazanmışlardır. Bu ortamın en temel özelliği, artan önemiyle konuşma eylemini, eleştireliliğe dönüştürmesidir. Bu özgür ve eleştirel konuşma ortamı piyasanın da genişlemesini sağlamış ve bunun bir sonucu olarak devlet tarafında parlamento reformları için artan bir destek de söz konusu olmuştur. Zaman içerisinde, kapitalizm genişledikçe burjuva kamusal alanının başlangıçta sahip olduğu bu edebi nitelik işlevselliğini yitirmiştir. Zira burjuva kamusunu oluşturan sınıfsal yapı, kapitalist girişimcilerin artan güçleri eksenine kaymış ve bu edebi kamuda yer alan burjuva kesiminin varlığı siyasal bir boyut kazanmıştır. Toplumsal yapının söz konusu sınıfın çıkarları lehine yapılandırılması sonucunda ise var olan kamusal alanın aşınması söz konusu olmuştur (Kalaycı, 2013; Minarlı, 2014).

Habermas, yukarıda özetlenmeye çalışılan şekilde, kamusal alanı tarihsel ve toplumsal bir şekilde analiz etmiştir. Bu analiz çerçevesinde değerlendirdiği burjuva kamusalılığı üzerine yaptığı çalışmadan, kamusal alanın ilk oluşum evresine ait olan *'kamusallık ilkesini'* çıkarır. Bu ilkedен yola çıkarak, modern toplumda, demokrasinin olmazsa olmaz koşulu olarak gördüğü kamusalılığın yeniden kurulmasına yönelik *'söylem kuramını'* geliştirir. Müzakereci demokrasinin ön koşulu olarak ortaya konan bu kuram, *'demokrasinin geçerlilik iddialarının yaslandığı genel ilkeleri ve ahlaksal sezgileri'* dile getirir. Bu kurama göre kamusal alan; *' karmaşık modern toplumlarda alınan politik kararlardan ve genel toplumsal normlardan etkilenecek herkesin karar alma sürecinde söz sahibi olmasına yönelik demokratik prosedürlerin yaratılmasını sağlayan ortamdır.'* Modern toplumların karmaşık ve çoğulcu yapısına yanıt olarak zaman içerisinde Habermas tarafından geliştirilen bu model aynı zamanda kamusal alan sayısı konusunda da sınırlama getirmez. Yani tek, homojen bir kamusal alan modelinden *'söylem kuramının'* son gelişmiş haline geçişte kapsayıcılık çerçevesinde kamusal alanların çokluğu öne çıkmaktadır (Yükselbaba, 2008). Habermas için kamusal alanın politik işlevi vardır. Bu işlevi de esas olarak devlet siyasasının gidişatını sorgulamak, belirlemek ve eğip bükme olarak görmektedir (Özbek, 2004).

Habermas 'kamusal alan' olarak tanımladığı iletişim ortamını sürekli ve geliştirerek tarihsel dönüşüm süreçleri çerçevesinde inceler. Onun için ortam nitelikleri önemlidir. Çünkü kamusal alan demokrasinin gelişim evresinin temel taşıdır. Kamusal alanın yapılandırılması için bu ortamın *'kamusallık ilkesini'* içinde barındırabilmesi gereklidir. Bu ilke bağlamında önemli olan kamusal özne bilincinin varlığıdır. Bu bilincin varlığı fikir üretimini, paylaşımını ve iletişimi gerekli kılar. Dolayısıyla, politik bir ortamın varlığı, kamuoyunun oluşabilmesi, aleniyetin sağlanabilmesi ve özerk bir ortam kurulabilmesi bu alanın varlığı için temel niteliklerdir. Bu nitelikler çerçevesinden bakıldığında, kamusal ilkesi ile işleyebilen bir kamusal alan kamusal özne olabilen bireylerin düşünsel üretkenlik ve eylem alanlarıdır.

Negt ve Kluge içinse *'deneyim aktarımı'* sorunu, kamusal alan meselesinin göbeğinde yer almaktadır, hatta kamusal alan sorununun bizatihi kendisidir. Negt ve Kluge bakışlarını deneyimin nasıl yapılandırıldığına yönlendirmişlerdir. Toplumsal deneyim nasıl geliştiriliyor ve bağlayıcı oluyordur? Başka bir ifadeyle bir *'toplumsal deneyim birikimi ve aktarımı'* hangi mekanizma ve dolaylılar aracılığıyla, kimin çıkarına ve hangi etkiyle oluşturuluyordur? (Özbek, 2004).

Kapitalist sistem içerisindeki sisteme ait üretim süreçleri deneyimlerin geri döndürülemez bir şekilde parçalanmasına, biriktirilememesine, ilişkilendirilerek değerlendirilememesine neden olmaktadır. Bu yazarlara göre anın, zamanın tüm geri kalanına olan saldırısı kamusal alanın temel problemidir. Çünkü bu saldırı deneyim ufkunun zaman ilişkisini yok etmektedir.

Zaman matrisinin bu parçalanmışlığı, karşı-hegemonik politikanın ön koşulu olan kolektif bellek imkânını yok eder. Kolektif bellek kamusal alan için önemlidir. Zira kolektif bellek parçalandığında, örgütlenme, direnme ve yenilgi tecrübeleri de dâhil olmak üzere her türlü deneyimin anımsanabilmesi ve kuşaktan kuşağa aktarımı mümkün olamamaktadır. Kamusal alanın varlığı bu paylaşımların ve aktarımların varlığı ile anlam kazanır (Özbek, 2004). Bu özelliğiyle kamusal alan Negt ve Kluge'ye göre belirli kurumlara, faaliyetlere (kamu otoritesi, kamuoyu, kamu, basın, caddeler ve meydanlar gibi) işaret eder. Bir toplumsal deneyim ufku olması nedeniyle kamusal alan, içerisinde “*toplumsal tecrübenin örgütlenbildiği bir alan*” olduğu zaman ancak proletarya için bir kullanım değerine sahip olabilir (Coşkun, 2006).

Negt ve Kluge kamusal alan kavramı üzerinden çoğul kamular anlayışını geliştirmişlerdir. Bu çerçevede de kamusal alan kavramına yeni bir yaklaşım sunmuşlardır. “*Kamusal Alan ve Tecrübe*”de, Negt ve Kluge çoğul karşıt kamular meselesini ayrıntıyla işlemezler. Ama ‘*proleter*’ kavramını 1980’lerde terk ettikten sonra “*Tarih ve İnat*”ta açıkça ortak ve geliştirilmiş tek bir karşıt-kamunun kapsayamayacağı denli dağılmış bir etkinlik zenginliğinin ortaya çıktığından bahsederler (Özbek, 2004).

Negt ve Kluge’de kamusal alan deneyim aktarımının ve kolektif belleğin alanıdır. Deneyim bireylerin, kamusal özneler olarak kendilerini aşmalarını sağladıkları bir araç niteliğindedir. Deneyim aktarımında iletişim dağıtımsal bir araç olarak vardır ancak ‘*üretim*’ bu ortamda temel olarak var olması gereken en önemli eylemdir. Dolayısıyla kamusal alan bir tür üretkenlik ortamıdır. Ancak kamusal alan bağlamındaki bu ‘*üretim*’ kolektif belleğin sürekliliğine hizmet eden bir yapı arz eder. Sermayeye hizmet eden üretim bağlamında değildir. Kolektif belleğin sürekliliğine hizmet eden bir deneyim aktarımını sağlar. Dolayısıyla bu yönüyle kamusal öznenin gelişimi ile ilişkilidir. Bireyin, kamusal özne gelişimi açısından, kazancı kendinde toplayacağı bir üretim biçimidir bu. Bu üretim eylemseldir, anda sınırlı değildir, zamana yayılır. Bu niteliksel özellikler bağlamında, kamusal alan, çeşitli ölçeklerde birbirlerinden farklılaşarak çeşitlenebilmektedirler (Negt ve Kluge, 1972). Bu bakış açısı ile yazarların daha 1970’lerde, bugün için halen gelişmekte olan sivil toplum örgütlerinin yapılanmasına işaret ediyor oldukları şeklinde bir yorum yapmak mümkün olabilmektedir.

Kamusal alan bir önceki bölümde ele alındığı üzere özellikle felsefe ve hukuk temelli bir kavramdır. Genellikle felsefe, siyaset ve hukuk alanlarında tartışılmıştır. Demokratik yapılanma ve demokrasinin meşruiyeti tartışmalarında özellikle ön plana çıkmıştır. Fiziki anlamda mekânsal bir ortam değildir. Daha çok siyasi, hukuki ve toplumsal bir iletişim ortamını tariflemektedir. Ancak bu durum, bu iletişim ortamının, nasıl ve ne tür fiziki mekânlar bağlamında tezahür edebileceği, mekân üzerindeki yansımalarının nasıl olabileceği

üzerine düşünebilmenin önünde bir engel teşkil etmemelidir. Bu tez, bu yönde bir sorgulamanın yapılabilmesinin kamusal alana dair niteliksel özelliklerin netleştirilmesi ile mümkün olabileceğini öne sürmektedir.

Bu amaç doğrultusunda, yukarıda ele alınan her dört teorisyenin teorileri bağlamında üzerinde durdukları, kamusal alana dair öne çıkan birtakım ortak nitelikler olduğu tespit edilmiştir. Önce bu ortak nitelikler belirlenmiş ve sonrasında Tablo 2.1.'de gruplandırılmıştır. Bu grupta hangi niteliklerin her bir teorisyen açısından geçerli olabileceği de belirtmeye çalışılmıştır.

Bu tablo çalışmasında yapılan sorgulama ile çok belirgin temel bir çıkarım elde edilmiştir. Tabloda kamusal alan'ı tarifleyen nitelikler bağlamında, bariz bir şekilde bir özelliğin öne çıktığı gözlemlenmiştir. Bu, kamusal alanın kesinlikle tüketime yönelik niteliksel bir yapı arz etmediğidir.

NİTELİKSEL ÖZELLİKLER	1958	1962	1972
	Public Realm	Public Sphere	Public Sphere
	Arendt	Habermas	Negt ve Kluge
	Kamusal Alan	Kamusal Alan	Kamusal Alan
Politik	x	x	x
Öğretici	x	x	x
Eleştirel	x	x	x
Toplumsal Fayda (Kamusalılık)	x	x	x
Özgürlükçü (İfade özgürlüğü)	x	x	x
Toplanma, Örgütlenme Özgürlüğü	x	x	x
Farklılıkları Barındıran	x	-	x
Çeşitlilikçi (İkna Odaklı)	x	-	x
Çoğulcu (Uzlaşmacı)	-	x	-
Deneyim Aktaran	x	x	x
Dağıtım Dayalı (iletişimsel)	x	x	x
Eylemsel (performative)	x	x	x
Üretime dayalı (emek)	-	-	x
Kamuoyu Oluşturma	-	x	x
Hegemonik	-	x	-
Hiyerarşik	-	x	-
Tüketime dayalı	-	-	-
Boş Zaman Değerlendirme	-	-	-
Eğlenceye dayalı	-	-	-

Tablo 2.1. :Kamusal Alan Nitelikleri

Kaynak: Bu tez için 'kamusal alan' teorileri bağlamında yapılan literatür okumaları çerçevesinde yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

Kamusal alan bir tür üretim alanıdır. Ancak bu üretim iktisadi kazanç temelli değildir. Kamusal alan, bu teorisyenlerin ortak görüşü çerçevesinde üretkenliğin varlık bulduğu bir alandır.

Kamusal alanı var eden üretkenlik politiktir. Başka bir ifadeyle, düşünce ve fikir üretimini desteklemektedir. Dolayısıyla kamusal alanın beslenebileceği bir kamusal alan, tüketim mekânlarında değil, üretkenliği, düşünce ve fikir gelişimini destekleyen mekânsal yapılanmalarda aramak gereklidir.

Şehircilik ve mimarlık literatüründe, ‘kamusal mekânlar’ (ister ‘*public space*’ olsun isterse de ‘*public place*’) ifadesiyle fiziksel mekânlardan bahsedilmektedir. Bu mekânların niteliksel özellikleri, kamusal alanın bu üretkenlik ve eylemsellik temelli yapısı ile ilişkili olmadıklarında, bu fiziksel mekânların, kamusal alanın bu anlamda ihtiyaç duyduğu bir kamusal alan barındırmalarına da imkân vermemektedir. Dolayısıyla bu mekânlar, boş zaman ‘tüketme’ alanları olmaktan öteye gidememektedirler. Bu çerçevede ise kamusal mekân olarak tasarlandığı iddia edilen bu mekânlar, sadece kitlesel tüketim alanı olarak, çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenme araçları bağlamında birer servis hizmeti sunan alanlara dönüşmektedirler. Öncelikle kamusal alanın kamusal alan temelli bir teorik altyapıdan geldiği unutulmamalıdır. Fiziksel mekân söz konusu olduğunda, kamusal alan temelli alt yapı dikkate alınmadığında kamusal mekânlar literatürde klişeleşmiş belli teknik terimlerin kısacasında tanımlanmak ile sınırlı kalmaktadır. Bu sorun ve çözümlemesi, nedenleri ve farklı yaklaşım yöntemleri bölüm 3.1. ve bölüm 3.2. de daha detaylı olarak ele alınmıştır.

Batı literatüründe, ‘kamusal alan’ (publicness) kavramının teorik tarihi gelişimi açısından, ‘kamusal alan’ kavramı ile bütünlüğü düşünüldüğünde, ‘kamusal mekân’ yapılanmalarını, sadece fiziksel bağlamda niceliksel ve/veya niteliksel değerler üzerinden değil, öncelikle, kamusal alana hizmet eden bir kamusal alan bağlamında, dolayısıyla kamusal alanın niteliksel bileşenlerine bağlı değerler üzerinden, irdeleme gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Bu yaklaşım bağlamında, Tablo 1.1. de dört teorisyenin (Arendt, Habermas, Negt ve Kluge) teorileri çerçevesinde kamusal alanı tariflediği düşünüldüğünde sıralanan niteliklerin hangi temel kavramlara ait oldukları düşünüldüğünde kavramsal bir dizi oluşturulmuş ve bunlar tablo 2.2. de ‘kamusal alan bileşenleri’ olarak sıralanmıştır.

KAMUSAL ALAN BİLEŞENLERİ	
TEORİK ÇERÇEVE	
1	ALENİYET
2	KAMUOYU
3	ÇEŞİTLİLİK
4	ERİŞEBİLİRLİK
5	OTONOMİ (Kamu alanı devlet kurumlarının dışında yer alır. Habermas) ("Özerk" kelimesini kullanacaktım ancak otonomun anlamları daha iyi örtüştüğünden değiştirdim. Şöyle 2 anlamı var : 1. Yönetim bakımından kimi koşullar altında bağımsız hareket eden 2. Ahlak, ilişki ve davranışlarında usun yol göstericiliğini tanıma).
6	KAMUSAL FAYDA
7	POLİTİK YAPI (Genel yarara ilişkin olması dışında bir gündem kısıtlaması yoktur)
8	ETKİN İLETİŞİM (Aktarma, KENDİNİ Sorgulama, Algılama, İkna Becerileri) 1. Karşılıklı konuşma esnasında rollerin değişebileceği öngörülür. 2. Tartışmalarda kamusal yarara yönelik rasyonel bir mutabakatın öngörülebilmesi
9	DENEYİM BİRİKİMİ
10	EYLEMSELLİK
11	KATILIMCILIK
12	ÜRETKENLİK

Tablo 2.2. : Kamusal Alan Bileşenleri

Kaynak: Bu tez için ‘kamusal alan’ teorileri bağlamında yapılan literatür okumaları çerçevesinde yazar tarafından tablolaştırılmıştır.

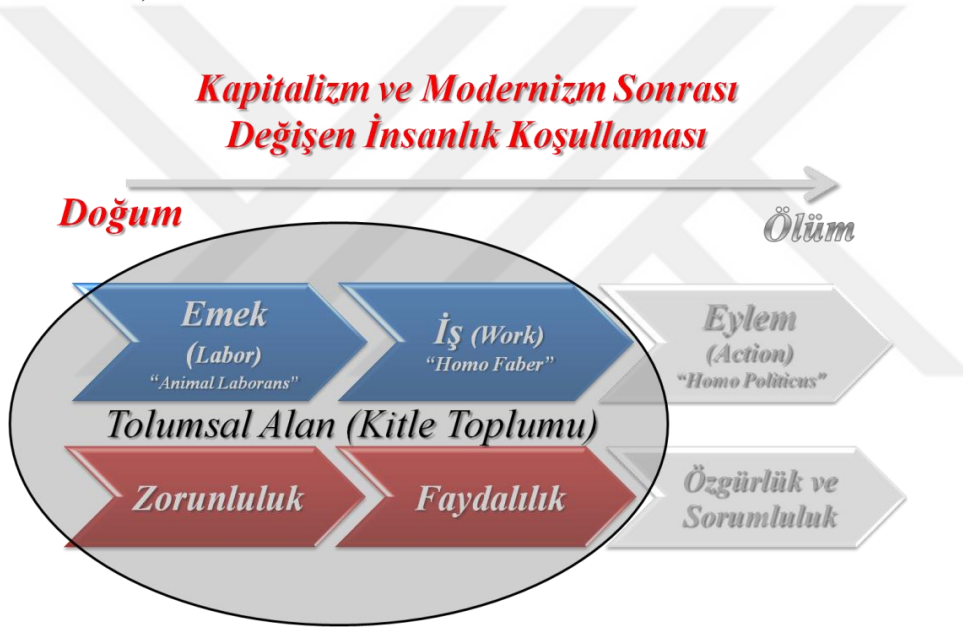
‘Kamusal mekân’, şehircilik ve mimarlık literatürde, fiziksel ortam açısından kamusallığın yaşandığı bir yaşam alanı olarak ele alınmaktadır. Ancak bu kamusallığın niteliksel değerleri genelde göz ardı edilmektedir. Bu niteliksel değerler, kamusallığın kamusal alana ne oranda hizmet eder olduğu ile ilişkilidir. Dolayısıyla kamusal alanın beslenebileceği bir kamusallığın niteliksel özelliklerini, kamusal alanın araştırmaya esas alınan dört teorisyenin (Arendt, Habermas, Negt ve Kluge) teorileri çerçevesindeki ortak değerleri üzerinden tespit edilerek tablo 2.2.’de yer verilen bileşenlerinde aramak gereklidir.

2.3 KAMUSAL ALANIN AŞINMASI

Kapitalizmin genişlemesi ve küreselleşmesi ile beraber demokratik yaşam ciddi bir meşruiyet sorunu ile karşı karşıya kalmıştır. Demokrasi için ise kamusal alanın yeniden yapılanması ile ilgili arayışlar gündeme gelmiştir. Bu bağlamda ‘kamusal alanının’ layık olduğu gibi yeterli bir biçimde “iyileştirilmesi” düsturu, Hannah Arendt’in politik felsefesi ile Jürgen Habermas’ın eleştirel kuramının temel amacını teşkil etmektedir. Hem Arendt hem de Habermas kamusal alanı (public sphere) devletten ve ekonomiden uzak, özel bir politik uzam; vatandaş tartışmalarına, istişareye, anlaşmaya ve eyleme yuva teşkil eden, kurumsal olarak sınırlandırılmış bir karşılıklı iletişim ve etkileşim alanı olarak

görmektedirler. Söz konusu kürenin, aynı zamanda da, modernlik sayesinde başıboş kalmış olan *politika* karşıtı güçlerin baskısı altına girdiğini de varsaymaktadırlar (Villa 1996).

Arendt'e göre Modernleşme ile birlikte toplumsalın yükselişiyle politik alanla, yani erdemli olmak ile sınırlanamayacak bir kamu alanı genişlemesi yaşanmıştır. Modern çağda siyaset, ekonomi tarafından işgal edilmiştir. Bunun sonucunda yeni bir alan olan 'toplumsal alan' doğmuştur. Bu alan kamusalın ve özelin rollerini tersine çevirmiştir. Özel alanın konusu olan ekonomi ve ev işleri, kamu alanının konusu haline gelmiştir. Toplumsal alanın yükselişi ile birlikte, kamusalın ekonomi üzerine yürümesi, insanların ilgisini tüketime yönlendirmiştir. İnsanlar artık, ölümsüzlüğe yönelik erdemsel anlamda evrensel kavrayıştan uzaklaşmışlar ve ekonominin dar anlamında üretici ve tüketicileri olmuşlardır. Arendt insanın tüketime yönelerek, dünyaya, politikanın konusu olan insani meselelere yabancılaştığını belirtir (Yükselbaba, 2008.).



Şekil 2.2: Modernizm ve Kapitalizm Sonrası Değişen İnsanlık Koşullaması

Kaynak: Bu tez için yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Arendt, sorunun liberal/demokratik haklar noktasında çıktığını belirler. Bireyler, özel alandaki ekonomik sorunları nedeniyle, bazı haklarla tahkim edilmişlerdir. Devletin özel alana bu şekilde karışması ile özelle kamusal birbirine geçmiş ve sınırları belirsizleşmiştir. Kitle toplumu, özel/kamusal ayrımını silerek, dünyanın kaybolmasına neden olmuştur (Yükselbaba, 2008.).

Arendt için modernleşme sonrası oluşan tüketim toplumunda meydana gelen 'toplumsal alan', bir zamanlar gereklilikler alanı olan özel alan ile özgürlük alanı olan kamusal arasındaki sınırları paramparça etmiş ve kapalı bir kitle toplumu meydana getirmiştir. Sonuç olarak, ekonomik anlamda yaşamı idame ettirmeye yönelik kaygılar yüzünden, 'kamusal

alan' "görünmez" olmuştur. Bu çerçevede 'politika' da anlam değiştirmekte, devlet tarafından icra edilen ve özel alan ekonomilerini yöneten bir işleve indirgenmektedir (Arendt 2012).

Modernizm sonrası dünyada, istikrarsız ve ölümlü olan insanlar için, istikrarlı ve kalıcı bir dünya yaratma amacı ile ortaya çıkan zorunluluklar, bireyleri 'eylem' durumundan uzaklaştırmış, eylem alanının anlamını değiştirmiştir. Bu durum içerisinde, insanlık kendisini, tüketim toplumunun ortaya çıkardığı *toplumsal alanda* yarattığı deşarj mekânlarına hapsetmektedir. Arendt'e göre (2013), 'Eylem' aşamasında oluşabilen gerçek politik bir kamusal alandaki zorunluluklar ise dünyanın ve insanlığın geleceğine dair çaba ve sorumlulukları barındırır. Modernizm sonrasında, kapitalizmin etkisiyle kitleleşen insanlık, bu üçüncü aşamanın sorumluluklarını üstlenmeyi başaramadan İlk iki koşul süreci arasına sıkışmış kalmıştır. Ölümlü insanlar için kalıcı ve istikrarlı bir dünya yaratmanın gerektirdiği zorunlulukları geçemeyen insanoğlu, kitleleşen bir toplumda oluşan tek tip bir *toplumsal alandaki* tüketim mekânlarında kendini eylemekten öteye gidememektedir. 'Kitle toplumu' kamusal alana çıkış yollarını kaybetmiştir. Kamusal alan ile beraber kamusallık da yitirilmektedir. Kitle toplumunun oluşturduğu 'toplumsal alan', özel alan'ın işlevini görür hale gelirken, "eylem" alanı artık şehir yaşantısında görünür olarak yer alamamaktadır (Arendt, 2013).

Arendt'e göre (2014), iletişim kanalları zorla çökertilmekte, bertaraf edilmekte ve kamusal alandaki bu iletişim kanallarının yerini "*çoğunlukları devasa boyutlarda tek bir tipteştirme içinde yitip gidecek şekilde sıkı sıkıya birbirine bağlayan demir çubuklar*" almaktadır. Bireyler arasındaki uzam öyle bir yok edilmiştir ki artık eylem yapmak mümkün değildir. Oysa kamu alanında iletişim kanalları dokunulmazlığını koruyabildiği ölçüde Arendt'çi anlamda bir özgürlük ve eylem alanı söz konusu olabilir (Villa 1996).

Habermas için ise modernlik bir rasyonelleşme dönemidir. Ancak bu rasyonelleşme tek yanlıdır. Materyalist rasyonelliğin evrenselleştirilmesi, politik sorunları teknik sorunlara dönüştürmektedir. Sonuç günümüzde teknik çözümlerin hâkim kılındığı yönetsel zorunluluklar tarafından demokratik karar uzamının bir sömürgeleştirme (kolonileştirme) alanına dönüşmesi olmaktadır (Villa 1996).

Burjuva anayasal devletinin kurulmasıyla birlikte, entelektüel basın, burjuva kamusal alanını var eden kendi inançlarının baskısından kurutulmuştur. İdealler yerini meta piyasasındaki genel çıkarlara devretmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısında, burjuva kamusal alanı ile gelişen edebi gazetecilik ise zaman içerisinde kamuoyu yaratmada iş gören bir araç olmaya doğru evrimleşmiştir. 20. Yüzyıla gelindiğinde, hâkim meta piyasası içerisinde, kamusal alan eleştirel ve öğretici yetilerini yitirmiştir. Sosyal refah devletinde demokrasi kitleleşmiş

kamusal alan ise feodalleşmiştir. Habermas'a göre özel bireylerin kamusal tartışma ortamı aracılığıyla iktidarı rasyonelleştirmeleri fikri, kamusal alanın bu tarihsel yapısal dönüşümü içerisinde, ortadan kalkma tehlikesi ile karşı karşıyadır (Habermas 2013).

Kamusal alanın niteliksel özelliklerinin sağlanması için vazgeçilmez olan araç ilk başta basın (günlük gazeteler ve süreli dergiler) olarak ortaya çıkmıştı. Ancak sınıfsal yapılanmanın değişimi, burjuva sınıfının güçlenerek kendi çıkarları doğrultusunda kamuyu yönlendirecek araçları (özellikle basın ve medya) ele geçirmesi ve kültürel dönüşüm (kültürün metalaşması ve tüketim kültürü) sonucunda, burjuva kamusal alanı da değişime uğrarken, kamuoyu ve aleniyetin nitelikleri de başlangıçta tanımlanandan farklı hale gelmeye başlamıştır. Habermas bu durumu, yeniden feodalleşme olarak tanımlamaktadır. Medyanın yönlendirilebilir hale gelmesi ve tüketim kültürü ekseninde yapılanması, kamuoyunun da yönlendirilmesi ve dolayısıyla toplumun bazı kesimleri için aleniyetin ortadan kalkmasına neden olmaktadır (Habermas 2013). Yönlendirilen kitle büyüdükçe, aleniyet ve kamuoyundan beslenen demokrasi de zarar görmektedir. Sonuç olarak bazı kesimler ve görüşler medyada kendine rahatlıkla yer bulup, yönlendirici olabilirken, bazı kesimler ise yer bulamamakta hatta yanıltmaya maruz kalmaktadır. Bugün, kamuoyu oluşturma, şeffaflık ve aleniyet karşısındaki en büyük tehlikelerden birisi, kamusal alanı oluşturan ortamların bu şekilde yönlendirilebilmesi, kısıtlanabilmesi, yanıltıcı olacak biçimde yönlendirilebilmesi ve sınırlandırabilmesidir (Habermas 2013).

Kapitalizmin ilk dönemi olan liberal aşamada “burjuva kamusu devlet ile toplum arasındaki gerilim sahasında, fakat özel alanın parçası olacak şekilde gelişmişti” (Habermas, 1971: 172). Bu, toplumsal yeniden üretim ile siyasal güç unsurlarının birbirinden ayrışması anlamına gelmekteydi. Ancak üretim mübadele ilişkileriyle yayıldığı ölçüde kamusal otoritenin de yetki alanından çıkmıştır. Toplumsal yeniden üretim alanında yaşanan sorunlar siyasal alana aktarılmadan halledilemeyecek ölçüde büyüdüğünde devlet toplumsal alana müdahale etmeye başlamış, devlet ile toplum arasındaki mesafe giderek bozulmuştur. Bu durum bir zamanlar devlet ile toplum arasında aracılık yapan kamunun örgütsüzleşmesine yol açmış, açılan bu boşlukta ortaya çıkan çeşitli partiler ve kurumlar kitle iletişim araçlarını kullanarak halkı istedikleri gibi yönlendirmeye başlamıştır. Kapitalizmin geç aşamasını temsil eden devlet, devletin özel alana gittikçe artan müdahaleleriyle şekillenir. Kamusal alan sivil toplum ile devlet arasında aracılık işlevini yerine getiremez; artık çıkar gruplarının birbiriyle rekabet ettikleri bir alandır. Böylesi bir kamusal alan aleniyet özelliğini yitirdiği gibi artık genel çıkarları da temsil etmemektedir. Bu süreçte aile de dönüşmüş, bütünüyle gelir ve boş zaman tüketicisi, kamusal olarak güvence altına alınmış tazminatların ve yardımların alıcısı konumuna gelmiştir (Kalaycı 2013, s:8).

Bu gelişmelerden kamusal alanın payına düşen, kamusal akıl yürütme faaliyetinin de bir tür tüketim faaliyetine dönüşmesi olmuştur. Mal değişimi ve toplumsal emek alanlarına egemen olan piyasa yasaları, akıl yürütme faaliyetlerini tüketim faaliyetine dönüştürmüş, kamusal iletişim, egemen düşüncüyü benimsemeye lehine kaybolmuştur. Böylece yazınsal kamu ve siyasal kamunun ardından tüketici kamu ortaya çıkmıştır; tüketici kamu bir yanda “sözde kamusal alan” öte yanda “görünüşte özel alan” şeklinde ikiye bölünmüştür. Habermas’a göre kitle iletişim araçlarının kamusal niteliğe bürünmesi, özel alanın gösteri malzemesine dönüşmesiyle sonuçlanmıştır; kamu, özel hayat hikâyelerinin umuma bildirildiği alan haline gelmiştir. Sorunlar eleştirilmek amacıyla değil de bir gösteri konusu olarak, bir eğlence malzemesi olarak ele alınmaktadır (Habermas, 1971:206 alıntılan Kalaycı N). Böylece aklın kamusal kullanımı için yetiştirilmiş tahsilliler tabakasının etki alanı yıkılmış, kamu kamusal olmayan akıl yürüten uzmanlardan oluşan azınlıklar ile kamusal alıcı konumundaki tüketicilerin oluşturduğu büyük kitle arasında bölünmüştür. Dahası bir kamusal topluluğa özgü iletişim biçimi de yitirilmiştir artık (Habermas, 1971:210 alıntılan Kalaycı 2013).

Bu dönemde zayıflayan kurumların yerini reklam endüstrisi almıştır. Kamusal alanın reklamcılık işlevi edinmesi, basın ticarileşmesi olgusuyla bağlantılıdır. Basın ticarileşmiş, eleştirel özelliğini yitirerek özel çıkarlar temelinde örgütlenmiştir. Eleştirel-akılcı tartışmaları yaygınlaştırmak yerine, kendisi bizzat sanal tartışmalar yaratmaktadır. Kitle iletişim araçlarıyla yayılan kültür, bir uyum kültürüdür (Habermas, 1971:211 alıntılan Kalaycı 2013).

Bu dönemde partiler kendilerini kamunun üzerinde bir güç olarak kurmuş, böylece akılcı eleştirel kamusalılık yönlendirici kamusalılığa bütünüyle teslim olmuştur. Kamuoyu da bir topluluğun yargı ve kanaat oluşturma edimi olma özelliğini yitirerek *opinion* anlamından *reputation* anlamına doğru kaymış, bir konu hakkında kamusal akıl yürütmeyi değil bir kişiye ya da bir olaya prestij sağlamayı imler olmuştur (Kalaycı 2013).

Genel olarak her iki teorisyene de bakıldığında, kamusal alanın aşınması ‘tüketim toplum kültürü’ ile ilişkilidir. Kapitalist sistemde değişim değerinin her türlü kullanım değerini yok edişi toplum yaşamında bireyin kamusal özne anlamında kazanımı kendinde saklı tutacağı ‘eylemsel’ değerlerin de yok olmasına neden olmuştur.

Kamusal özne de olabilen bir birey özel alanına hapsolmayan, kamu alanında da etkinlik gösterebilen, özel alanda faaliyette bulunduğu halde, toplumsal iyinin oluşmasına da katkıda bulunan, yani haklarına sahip çıktığı kadar, toplumsal sorumluklarının da bilincinde olan, dolayısı ile ikili bir ahlak içinde yaşamayan, tutarlı bir bireydir. Günümüzün bireyi ise büyük ölçüde özel alana kapanmış, himayeci siyasal pratiklerden medet uman, hiçbir sorumluluk taşımadan hak sahibi olmak isteyen bir bireydir (Tekeli, İlhan, 2013).

Toplumdaki bir yurttaşın özne olmasını iki farklı düzeyde düşünmek gereklidir. Bunlardan birisi özel alanın öznesi birey iken diğeri de değişik düzeylerdeki kamu alanlarının öznesi bireydir. Birey düzeyindeki öznenin etkileyebildiği alan sınırlıdır, ama gerçekleştirdiği tamamen onun denetimi altında kalmaktadır. Oysa kamu öznesi olan bireye gelindiğinde durum çok değişmektedir. Bir araya gelerek, yeni bir kamu alanı oluşturmuş bireyler, genelleştirilmiş kapasitelerini bir araya getirerek daha büyük ve önemli şeyleri gerçekleştirebilir hale gelirler. Belki ondan da önemlisi özel alandan daha büyük bir alanda faaliyet göstermeye olanak veren bir meşruiyet temeli elde etmiş olurlar (Tekeli, İlhan, 2013).

Ancak çağdaş kapitalist sistemde, ‘emek’ ile üretilen her türlü artı ürün, değişim değeri üzerinden anlamlandırılmakta olduğundan toplumsal bireyin kamusal özneleşememesi söz konusudur. Zira bireysel özne olarak üretilen ve ancak bu şekilde ‘emek’ üzerinden değerlendirilen değişim değeri tek ölçüm aracı halindedir. Bireylerin üretkenliğinde, süreç bağlamındaki kazanımlarda elde edilecek ve kamusal özne bağlamındaki inkişafa anlam katacak değer ortadan kalkmaktadır. Dolayısıyla bu anlamdaki üretkenlik aslında, kapitalist sistemin kullandığı ‘emek’ kavramının dışsallaştırdığı içi boş bir ‘eylem’ olarak tezahür etmektedir. Oysaki demokratik bir toplum yapılanmasında kamusal öznenin bu yöndeki eylemselliğın varlığına ihtiyacı vardır.

2.4 EKİNSEL ÜRETİM

Bireyin toplumda kamusal özne olarak inkişafının yolu, ahlaki, sosyal, entelektüel istidat ve kabiliyetlerinin geliştirilmesi ile mümkündür. Bu gelişimi destekleyecek, bireyin ilim ve irfan sahibi olmasını sağlayacak emek gücü, kazanımlarını kendinde toplayabildiği bir emek gücü ile ilgilidir. Bu emek gücünün, iktisadi anlamda kullanılan ve kapitalist sistemin literatüründe yer alan emek gücünden farklılaşması söz konusudur. Başka bir ifade ile bu emek gücünün ortaya koyduğu üretimin değeri değişim değerinden değil eylemin, o eylemi üretere kazandırdığı değerden gelir.

Sanat ve zanaat bu anlamdaki bir üretim eyleminin temel araçlarıdır. Ancak sanat özellikle ‘tahayyül’ gelişimi ve ‘tefehüm’ açısından zanaattan farklılaşır. Zanaatın ‘tahayyüle’ ve ‘tefehüme’ ihtiyacı yoktur. Zanaat el becerisi ile alakalıdır.

Sanatın da bilimin de temelinde tahayyül vardır. Tahayyül yetisi dünyanın dinsel ve sanatsal kavranışının kökeninde yer almakla kalmaz, sanılanın aksine, en başından bu yana bilimsel kavrayışın da temelini teşkil eder. Sanat kanatlanabildiğimizde içinde hareket ettiğimiz alandır. Yaratma tahayyül ile ilgilidir. Hakikat muhayyile aracılığıyla sorgulanabilir. Bu sorgulama için ‘tefehüm’ önemlidir.

İngilizce ‘imagination’ kelimesinin yunanca kökeni ‘fantazyadan gelmektedir. Aristoteles’in ‘Ruh Üzerine’ diye Türkçeye çevrilen ‘Peri Psukhes’ adlı kitabında yer alan ‘fantazyadan kelimesi Arapçaya ilk çevrildiğinde, 9. yüzyılda, ‘tefehüm’ olarak çevrilmiştir. Daha sonra ‘De Anima’nın şerhleri Arapçaya çevrildiğinde tahayyüle dönüşmüştür. Dolayısıyla, sanatın temelinde ‘fantazyadan ve ‘imagination’ karşılığında iki kelimeyle birlikte düşünebiliriz: ‘Tahayyül’ ve ‘Tefehüm’. Başka bir ifadeyle ‘hayal’ ve ‘vehim’ sanatın temel dayanaklarıdır. Sanat zihinle zaman ve mekânın algılanmasına, idrakine hizmet eder (Cündioğlu, 2012).

Sanat için tercih edilen üretim yöntemi dünyanın ve evrenin algılanış biçimi ile ilgilidir. Zaman ve mekânın algılanışı ile zenginleşir. Kentli olma bilinci geliştikçe ve değıştikçe, zaman ve mekân algısı da gelişir ve değışir (Cündioğlu, 2012). Dolayısıyla, bir toplum yapısındaki yüksek sanatın gelişimi kentlileşme sürecindeki deneyimlerin birikimi ile mümkündür. Bu alandaki üretim eylemlerinde, üretimin kazancını sanatçı kendinde toplar. Diğer bir yandan da sanatın içinde yapılandığı ‘tahayyül’ ve ‘tefehüm’, sanatçının yaşadığı toplum için evrenin ve dünyanın algılanışı açısından, bir deneyim birikimi olarak farklı bir artı değer taşımaktadır. Dolayısıyla sanatın bu çerçevede ortaya çıkardığı üretimi ‘ekinsel’ bir değeri vardır. Geleceği de yapılandırıyor.

Bu tez kapsamında, sanat alanına, kamusal kültürel üretim bağlamında etkili olabildiği ve deneyim aktarımı sağlayabildiği bir çerçeveden bakılmıştır. Sanat alanında, kamusal kültürel üretim bağlamında etkili olabilen ve deneyim aktarımı sağlayabilen üretkenlik, ‘ekinsel üretkenlik’ olarak tariflenmiştir.

Ekinsel üretim için boş zaman kavramı tüketim toplumundaki anlamından farklılaşır. Boş zamanın anlamı, kapitalist anlamdaki emek dışı zamanın tüketiminden farklılaşır. Kendisi ve yaşam ile derdi olan insanın anlam arayışı çerçevesinde bir üretkenliğe dönüşür. Bu üretkenliğin değeri üretilen ürünün değışim değeri ile ilgili değil yaşamın algılanmasında ve tahayyül edilenlerin çerçevesinde sanatçıya ve seyirciye kazandırdığı değer ile ilişkilidir. Gerek sanatçı gerekse seyirci için ‘eylemseldir’. Üretime gerek tahayyül ve gerekse de tefehüm ile katılmayı gerektirir. Hatta modern sanatlarda, seyirci fiilen sanat ürünü içine de dâhil olabilmektedir. Bu durum 1980 sonrası kıta Avrupa’ında gelişen Batı tiyatro sanatında daha da belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu tez kapsamında sanat alanı daraltması tiyatro ile sınırlandırılmıştır. Bu bahsedilen durumun tezin bu daraltma çerçevesinde rolü büyüktür. Zira tiyatrodaki seyirci ve oyuncu ilişkisindeki iç içe geçmişlik sanatın, eylemsel bir kamusal bağ kurmaya çalışması ve bu eylemsel kamusalılığı teşviki ile ilgilidir.

Kadıköy olarak sınırlandırılan alan çalışmasında alternatif sahneler ortamındaki üretim süreçleri incelendiğinde, sanatçıların tüm maddi olanaklarını sanat üretmek için

birleştirdikleri ve sanatın bekası için farklı işlerde çalışarak kazançlarını bu ortama aktardıkları tespit edilmiştir. Bu tercih, bu ortamdaki değerlerin değişim değeri üzerinden olmadığını çok açık bir göstergesidir. Bu sanatçılar boş zamanlarında oyun üretebilmek için kapitalist sistemin düzeni içindeki çalışma hayatında yer almaktadırlar. Televizyon dizilerinde çalışan pek çok sanatçı tüm birikimlerini bu sahnelerin varlığı ve bekası için harcamaktadır.

Şevket Çoruh, 27 Mart 2015 tarihinde Dünya Tiyatro Günü'nde tüm kişisel yatırımını ortaya koyarak Kadıköy'de bir mekân satın almış ve bu mekânı tek başına bir tiyatroya dönüştürmeyi hedeflemiştir. Kadıköy'deki tiyatrosu Baba Sahne'yi, 10 yıl önce hayatını kaybeden usta oyuncu on yıl önce yitirdiğimiz sanatçı Savaş Dinçel'in 75'inci doğum günü olan 1 Nisan 2017'de açmıştır. Ünlü oyuncu böylece İstanbul'a 232 koltuk kapasiteli muhteşem bir salon kazandırmıştır. Baba Sahne, iki fuaye alanı, kafeteryası, özenle hazırlanan teknik altyapısı, havalandırması, (PA) ses sistemi, ışık sistemi ve ekipmanıyla tiyatro oyunlarının yanı sıra İstanbul'un kapalı konser alanları arasında önemli bir yere sahip olmuştur (URL-10, URL-11). Baba Sahne daha Goad haritalarında bile tiyatro olarak var olduğu görülen, dolayısıyla 110 senelik bir tarihsel geçmişi olan ve Cumhuriyet Türk burjuvazisi ile ilk oluşan kamusal ortamında zorlu mualif koşullar altında ilk kadın oyuncu olarak Afife Jale'nin ilk defa sahneye çıktığı o günkü Hale Tiyatrosu, bugünkü Reks sinemasının tam çapraz köşesindeki apartman bloğunun bodrum katında yer almaktadır. Bu tarihsel bellek düşünüldüğünde, Baba Sahne'nin, mekân olarak, yer ile kurduğu ilişki açısından da bir sürekliliğin temsilcisi olması çok değerli ve önemlidir.

Bunun yanı sıra ortamdaki üretkenliğin, çağdaş kapitalizmin mekân üretim süreçlerinden farklılaşan bir çerçevede mekân üretimine olanak tanıdığı görülmektedir. Avrupa'daki örnek formlarına benzer bir şekilde 'kara kutu' (black box) formu çerçevesinde çok sayıda farklı mekân üretiminin olduğu gözlemlenmiştir. Başka bir ifadeyle, Tiyatro sanatı bağlamındaki ekinsel üretkenlik, mekânsal anlamda deneyimsel bir üretkenliğe neden olmuştur. Bu deneyimsel üretim süreçleri yerli oyun üretimini de arttırırken, sahne ve kurguda önemli tahayyüllerin sınırlarının aşılmasını da sağlamıştır. Minimum malzeme ve sınırlı olanaklar oyun kurgularında, sahnelemede, dekor ve ışıkta, akustik çözümlerde deneyim kazanılan çok farklı çözümlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Shakespeare oyunlarından birisi olan 'Othello', Kadıköy'deki, Küçük Salon adlı mekânda sergilenirken mekânın zemin ve bodrum ilişkisindeki ters çalışma düzeni mekânsal kurgusu açısından çok farklı çözüm arayışlarının olduğunu göstermektedir. Bir başka bir ifadeyle, bu, mekâna dair tahayyül yeteneğinin gelişmişliğinin açık bir göstergesidir. Seyirci, sahne ile birlikte, kara kutunun içinde senato üyeleri gibi yerleştirilmişken, oyun bodrum kat ile çalışan bir ilişki ile çözümlenmiştir. Küçük Salon yaklaşık 70-80 metre karelik bir alanda

sanatçıların tamamen kendi emekleri ve tahayyülleri ile biçimlendirilmiştir. Othello'yu oynayan sanatçı, mekanda aydınlatma aksamı için çözümlenmiş demir konstrüksiyon çerçevesinin tavanını oyun boyunca bir üçüncü mekan olarak kullanmıştır. Sadece, malzeme ve renk seçimleri, mekân kurgusu değil mekândaki demir taşıyıcı konstrüksiyonundan bölme duvarlarına ve aydınlatma çözümüne ve tüm ince işçilik detaylarına kadar her türlü üretim yerinde sanatçılar tarafından kendi emekleri ile çözümlenmiş ve uygulanmıştır.

Damla Özen ve Togay Kılıçoğlu'nun kendi kişisel çabaları ve tahayyülleri ile daha öncesinden bir su firmasının damacana deposu olarak kullanılan yine 70-80 metrekare büyüklükteki farklı bir mekân da yine Kadıköy'de kara kutu sahne olarak biçimlendirilmiştir. Karma Drama adlı bu sahne mekânının tasarımında ve üretiminde her iki sanatçı birebir çalışmış ve mekânı kendi elleri ile oluşturmuşlardır. Seyirci platformları için modüler bir çözümün geliştirilmesinden, projektör cihazlarının nasıl taşıtılacağına çözümlenmesine, ışık odasının tasarımına kadar her türlü mekansal çözümler sanatçılar tarafından üretilmiştir. Mekânda hangi malzemelerin nasıl kullanılacağı, malzeme detay ve uygulamaları oyuncuların kararları ile oluşturulmuştur. Sahne tasarımı, mekân kullanımındaki esnekliği hedeflediğinde, oyunlardaki, dekor tasarımlarında tiyatrocuların basit ve sade elemanlar ile çok zengin tahayyüller geliştirdikleri gözlemlenmiştir.

Oyuncuların kendi eylem alanları ile ilgili mekânlara yönelik yaşadıkları deneyimler dinlendiği zaman, bu deneyimlerin kimi zaman oyuncular için çok meşakkatli olduğu anlaşılmıştır. Bu üretim süreçlerinin oyunculara önemli deneyimler kazandırdığı aşikârdır. Ancak sanatçılara kulak verildiğinde, bu sanatçıların çok ciddi sıkıntılar çektikleri, önemli sorunlar ile karşı karşıya kaldıkları açıkça gözlemlenmiştir. Bu oyuncuların kendi sanat alanlarında, bu sanat için bir 'ekinsel' üretim arzuları olmadığında bu çabaların da bir anlamının kalamayacağı açıkça anlaşılabilir. Üretim arzuları ekinseldir. Zira hem kendi deneyimlerini arttırmak, hem tahayyüllerini geliştirmek, hem yeni seyirciler yaratmak, hem tiyatro sanatını en az Avrupa düzeyinde bir birikime ulaştırmayı arzulamaktadırlar. Geleceğin ekinini ekmek tutkularıdır. Gelecekteki hasat ancak bu ekin ekilebildiğinde biçilebilecektir. Derinlemesine mülakatlarda, sanatçıların anlattıkları yaşanmışlıkların içinde dile getirilen problemler, bu eylem alanlarındaki üretime duyulan arzu olmadığında, başka türlü katlanılabilecek türden değildirler. Yönetmen ve tiyatro sanatçısı Pınar Yıldırım Kadıköy'de diğer tiyatro sanatçıları ve emekçileri ile Emek Sahne'nin inşası sürecinde yaşananları şu şekilde dile getirmektedir (Mülakat-01):

“...Taşmak ne demek yahu! Kafamızdan aşağı yağdı... Sahnenin basına açılış gecesiydi. İnşaati bitirdik. Çalışmaları bitirdik. Temizlik yapıyoruz. Büyük temizlik yapılıyor. O sırada vardiyalı çalışıyoruz. 20 kişi yemek yiyor. 20 kişi temizlikte. Kırk kişi vardiyalı temizledik. Her şey bitti. Çok da erken bir saatte bitti. İnanamadık! Hatta “Eve gidip dinlenebileceğiz!” dedik. Gamze geldi; “Abla tuvaletlerden birisinde sorun var. Tıkalı galiba! Sızıntı geliyor!” dedi. Gittim sızıntı gelen yere, böyle

bakıyorum... Önce “Tesisatçıyı arayalım ne olur ne olmaz” dedim. “Bu arada, şunu da kırayım bari de biriken su aksın” diyerek elime bir şey aldım. Vurdum ki delinsin de pis su aksın. Su akmaya başladı akanları temizliyorlar biz de dalga geçiyoruz; “Ben yaptım! Ben yıkarım!”... “Ben yaptım! Ben yıkarım!”... Bu arada su sürekli akmaya devam ediyor. Tesisatçı falan geldi. Poşetler buldular, suya poşetleri tutuyorlar. Ben de tam ortadayım. Tam o sırada vardiya değişiyor. Yemek yiyenler çalışmaya başlayacak. Diğerleri yemeğe gidecekler. Yemin ederim, yukardan halı düştü sandım! Halı! Aşağıdaki sahneyi düşün! Komple sahne! Ortalıkta inanılmaz bir koku! Ertesi gün açılış var... Benim sinir krizi geçirdiğim bir andı... Yukarıdakiler yüzündendi. Meğersem orayı yenilerken bütün harçlı pisliklerini giderlere boşaltmışlar... Pizza Bulls’ dakiler de kalan atık yağlarını döküyorlarmış o da donduruyormuş! Olan tabii en alttaki bana oldu! Dış duvardan gider vardı haftada üç gün vidanjör geliyordu buraya! En sonunda “Vidanjör ile evleneceğim ki masrafım azalsın!” dedim. Bir yıl boyunca bunu çektik...

Şimdi birinci yılımızın kutlamasına geleceğim...

O gün birinci yıl kutlaması var. Yine bir gün önce Gamze geldi; “Abla buzdolabı bozuldu!” dedi. “Ne!” dedim, “Tamam idare etmeye çalışalım” dedim. Gamze gitti sonra bir daha geldi; “Abla tuvaletlerden birinde sıkıntı var...” “Gamze!” dedim; “Seni öldürürüm! Birinci yıl kutlamasında ‘Merhaba beni hatırladınız mı?’ diyorsun yahu!”. Tuvalete gittim. Baktım ve dedim ki; “Ben hatırladım. Sen bizi hatırlama!”. Kubura eğildim, böyle bakıyorum. “Çek bakayım sifonu oradan...” diyorum, “Bakayım buradan bir şey olacak mı?” Tuvalettaki su kalp gibi atıyor... “Oğlum, büyük sıkıntı var burada!” dedim. O sırada kim nerden kullanası vardı bilmiyorum. Aşağıda bir oyuncu tuvaleti vardı. Oraya biri girmiş. Onun sifonu çekmesiyle kuburdaki suyun beni öpmesi bir oldu...

Yani bu gider konusunda bayağı deneyimliyiz anlayacağın... O yüzden gittiğim her yerde soruyorum; “Gider olayı nedir? Bina ne kadar eski?” diye. Daha önce onarılmış mı? Kanalizasyonu yenilenmiş mi? Bunlar en önemli sorularımız. Tabii aslında Kadıköy’ün genelinde böyle bir problem var. Semt eski bir semt olduğu için. Biz de içimizde küçük mimarlar yetiştiriyoruz...” (Yıldırım, Mülakat-01).

Oyuncuların bu mekân kurgularındaki üretkenlik kendi üretim alanları olan tiyatro sanatında yoğun bir eylem arayışlarından kaynaklanmaktadır. Kendi sanat alanlarında daha çok ‘üretim’ yapabilme tutkusunu onları bu çabaların içine sürüklemiştir. Bunun bu eylem alanı içinde seyirci sayısının artırılması da bu sanatçıların önemli bir tutkusudur. Ancak bu tutku kapitalist anlamdaki sermaye artırımını ile ilgili değil tiyatro sanatına yönelik ilginin ve sevginin yaygınlaşması ile ilişkilidir. Tiyatro bilgisinin ve sevgisinin aşılmasını istediklerini belirtmektedirler (Mülakat-01, Mülakat-02, Mülakat-03, Mülakat-04, Mülakat-05, Mülakat-06). Onlar için kapitalist sistemdeki ‘boş vakit’ kavramının anlamı farklı bir ifade arz etmektedir. Onlar boş vakitlerini sanat alanlarındaki üretim adına yatırım yaparak değerlendirmektedirler. Ancak bu yatırım, iktisadi anlamının dışında fikir ve tahayyül gelişimine yönelik bir yatırım değeri taşımaktadır. Onlar için deneyim birikimi ve aktarımı çok değerlidir. Bu bağlamda Pınar Yıldırım’ın ifadeleri önemli bir örnektir, çok açıklayıcıdır ve çok da değerlidir (Mülakat-01):

“...Onlara daha çok mutfak ile öğrenebileceklerini gösteriyoruz. Çok fazla oyun izlemek her zaman bir oyuncu adayı için çok fazla önemlidir. Ve Oyunun içerisinde yer almak. Hiçbir şey bilmeyen ama oyuncu olmak isteyen biri geliyor. Hoş geldin diyor ve öncelikle vazgeçirmeye çalışıyoruz. Bu işin

zorluklarını anlatıyoruz. Kararlı olursa, “Gel bizim aramızda bir gör...” diyoruz. Önce bir sene, asistan olarak koyuyoruz onu buraya. Her oyunumuzun reji asistanlığını yapıyor, kostüm, dekor, aksesuar sorumlusu oluyor. Işık başında duruyor. O süreçte dramaturjünün ne olduğunu öğreniyor. Kostüm tasarlamak, dekor tasarlamak... Bunların ne olduğunu, tiyatro için nasıl bir önem taşıdıklarını öğreniyor. Sonra işletmeciliği de az çok başlıyor öğrenmeye... Gişesinden, mutfağına kadar... Zaten ben buradaki işletme hesaplarını kimseden hiçbir şey saklamadan yapıyorum. En çok neye harcama yapmışız? Işık! Neden bu ay ışığa en çok para harcamışız? Oyunların en çok yoğun olduğu dönemler var. Işık ve doğal gazın en çok yüklü geldiği zamanlardır. Ama mesela hiç öyle bir dönem olmamasına rağmen ışık ve doğalgaz çok fazla gelmiş... Niye gelmiş? Çünkü birkaç kere kapatmayı unutmuşlar... Nelere dikkat edilmesi gerektiğini, bunların ne kadar önemli olduğunu, bize ne kadar zarar getirdiğini, sorumluluğun ne olduğunu, hiçbir küçük detayın küçümsenmemesi gerektiğini, oyuncu adabının ve disiplininin çok önemli olduğunu ben hep göstermeye çalışıyorum. Provaya bir saat erken gelmek ısınmak burada konsantrasyon ve ezber çalışması yapmak çok önemli şeyler. Oyuncu adayları da bunların ne olduğunu görüyor. Bu arada biz onu kolay kolay tanışamayacağı ya da çok sonra tanışabileceği bir yönetmenle bir araya getiriyoruz. Burada onun ile bire bir tanışmış ve çalışmış oluyor. Okumadığı kadar kitap okumak zorunda kalıyor. Her gelen buradaki bir oyuncu; “Şşşt! Bana bak! Bunu okudun mu sen?” diyor Eğer O, “Okumadım.” derse; “Oku! Haftaya konuşacağız bunu!” diye ödev veriyor. Tartışmalarımız oluyor kendi aramızda. Biz ona ‘kültür alış veriş’ diyoruz. Onlara kitap söylüyoruz. Onlarla beraber aynı kitabı biz de tekrar okumuş oluyoruz ya da hatırladığımız kadarıyla oturup sohbet etmeye başlıyoruz. Bu sohbetler pek çok farklı açılımlar sağlıyor. Böylelikle genel kültürleri de gelişmiş oluyor. Keşke bütün okula giden çocuklar tiyatrolarda asistanlık yapsalar. Bazıları hemen oyuncu olabileceğini, oyunda hemen ona yer verilebileceğini sanıyor. Öyle bir şey asla olmuyor. Kast açığı var ve tam onun yaş grubuna ihtiyaç varsa belki istisnai durumlar için olabiliyor. Çünkü deneyim çok önemli. Burada dört yıldır çalışan asistan var. Ama daha o deneyimde değil!” (Yıldırım, Mülakat-01).

“...Ben eskiden burada yetiştirdiğim çocukların gitmesine çok kırılıyordum. Onu evlat gibi görüyorsun. Ama artık kırılmıyorum. Şimdi; “Benden alabileceğini aldı. Daha fazla zaten yol alamazdı. Benim ona verebileceğim, onun da bana verebileceği bu zamana kadar buymuş...” deyip yolcu ediyorum. Gitsin başka yerlerde oyun oynasın. Ama kapımız ortak yine de... Bir yerlerde buluşabiliyoruz. Bu buluşmalar da çok keyifli oluyor...” (Yıldırım, Mülakat-01).

Kadıköy’ün Tiyatrocuların genel anlamda toplandığı bir semt olmaya başlaması ve yerel idarenin kültür politikalarındaki açıklık dolayısıyla oluşan ortam, sanatçılar arası bir platformunun da ortaya çıkmasına imkân tanımıştır. Kadıköy Tiyatrolar Platformunun genel anlamda misyonu açısından kendi sitelerinde yer alan şu ifadeler açıklayıcı olabilmektedir (URL-12).

“...Tiyatro, karanlık kuyulara düşen ruhumuzu aydınlığa çıkarır. Aklımız ve duygularımızla kavrayamadığımız hayatın akışına bir mola verip, bizi kendimizle ve çevremizde olup bitenlerle yüzleştirir. Bazen gözümüzün önünde olup da fark edemediğimiz bir olguyu, bazen de en derinlere gizlenmiş, göremediğimiz ve dokunamadığımız sırları gün yüzüne çıkarır. Çünkü tiyatro hayattır... ”

Tiyatro, birlikte olmayı ve birlikte eylemeyi güçlendirir, ilk insandan bu yana süregelen birlikte olma dürtümüzü, ortak hareket etmeyi unutturanlara karşı daima yansılar sahne üzerinden. Tiyatro yalnızlığımıza şifa verir. Sanatçı, daha iyi ve daha yaşanılır bir gelecek yaratmak uğruna, estetik

araçlarla bir yaşam örmeyi amaç edinir. Sanatçı geçmişin birikimiyle de hesaplaşarak içinde yaşadığı çağı kavrar ve yanıtlar üretir. Sanatçı aynı zamanda bir bellektir de. Hafızasını yitirmiş bir toplumun ayakta kalamayacağı gibi sanatçısına sahip çıkamayan toplum da yok olmaya mahkûmdur...

...İnsan, dün olduğu gibi bugün de sanatla nefes alıyorsa, tiyatronun da görevi sonsuz bir soluk olmaktır. Savaşlarla yorgun düşmüş dünyaya, umuttan uzaklaşmış insana, güneşli yarınları düşleyen çocuklara...

...Tiyatronun ait olduğu yere, halkın arasına karışmasına, birleştirici gücüne ihtiyacımız var. Tiyatro dildir. Tiyatro tarihtir. Tiyatro coğrafyadır. Tiyatro özgürlüktür..." (Kadıköy Tiyatrolar Platformu, URL-12)

Platform üretkenlik temellidir. Gönüllü anlamda yoğun bir üretim çevresinde toplanmışlardır. Bu üretim, temel hedefinde iktisadi bir anlam içermemektedir. Platformun kuruluşundan bu yana iki senedir her pazartesi Nazım Hikmet Kültür Merkezinde düzenlenen haftalık toplantılara, Kadıköy'deki tiyatro grupları temsilcileri aksatmadan ve özenle zaman ayırmaktadırlar. Bu zaman kapitalist sistemin çalışma ve iş zamanından farklı bir anlam içermektedir. Boş zaman kavramı ile de açıklanamaz bir süreçtir. Zira üretkenlik vardır. Ama bu üretkenlik iktisadi anlamda artı sermaye kazanımı ile ilgili değildir. Bu üretimin amacı, kamusallığın gelişiminde araç görevi görebilecek tiyatro eylemleri ile ilgili stratejilerin üretilmesi ve süreç planlamalarının yapılmasıdır. Bu üretkenlik dayanışmacıdır, paylaşım temellidir. Hedefinde bilet satış sayısını arttırmaktan ziyade öncelikle seyirci sayısı ve seyirci niteliğinin geliştirilmesi yatmaktadır (Mülakat-6). Platform çerçevesindeki üretim proje temellidir. Projeler kamusallığın yapılandırılmasında etkili olacak yönde geliştirilen çalışmalardır. Tiyatro sanatının bu bağlamda platform çerçevesinde önemli bir araç olarak ele alınmaya çalışıldığı anlaşılabilmektedir. Örneğin, 2017 yılı Ocak ayı itibari ile başlattıkları 'Benim Komşum Tiyatro' adlı proje kapsamında projenin gerçekleştirileceği mahallelere şu şekilde seslenmektedirler (URL-13):

"...Gelin çayımızı demleyelim, biz mesleğimizi nasıl yapıyoruz, neler yaşıyoruz size anlatalım. Tiyatromuzu, mesleğimizin püf noktalarını, sanatımızı sizinle tanıştıralım. Siz de bize kendinizi anlatın. Kim bilir belki de birlikte kendi hikâyemizi yaratır, üretebilir, sesimizi hep beraber sahnemizden duyurabiliriz..." (Kadıköy Tiyatrolar Platformu, URL-13).

Moda Sahne'nin kurucularından Onur Ünsal ile yapılan mülakatta, kendisi çalışmalarında kamusal faydayı hedeflediklerini dile getirmiştir (Mülakat-2). Kendi içinde kamusallığa ne oranda hizmet edebildiklerini sorguladığını dile getiren Onur Ünsal, biletlerin ücretlerini minimize etmeye çalışarak da bir yarar oluşturma gayretleri olduğunu belirtmiştir. Sanat ve gösteri dünyasının pazarlamasında, adeta bir tekel olan Biletix'in satışlardan aldığı komisyon, tüm tiyatro sanatçıları tarafından bir eleştiri konusudur. Ancak aleniyetleri açısından, bu tekel, sistemde çok önemli bir mekanizma olarak yer almaktadır. Biletix ile yapılan sözleşmeler ise sahneleri bu tekele uzun vadede bağımlı hale getirmektedir. Moda Sahne çözümü, bilet satışlarını sadece kendi mekânında ve kendi sitesinde yaparak

sağlamıştır. Benzer durumda olan sahnelerin varlığı tespit edilmiştir. Örneğin, Kadıköy’de Taşra Kabare Tiyatro, Oyun Atölyesi ve Karma Drama bunlardan bazılarıdır. ‘Biletix’ elektronik satış ortamında ise aslında temel bir sıkıntı yer almaktadır. Bu satış sitesi, performans sanatlarını, sinema ve konserlerin pazarlamasında çağdaş kapitalist sistemin küresel sermaye artırımına etki edebilecek büyüklükteki organizasyonları öne çıkaracak şekilde hizmet vermektedir. Dolayısıyla, bağımsız çalışan alternatif sahnelerin tüm oyunlarını ya da tüm alternatif sahneleri ya da alternatif tiyatro gruplarının alternatif oyunlarını, Biletix’de bulabilmek mümkün olamamaktadır. Aslında tiyatro sanatı alanında çok önemli eylemsellikler ve üretkenlikler söz konusuysen bunların pek çoğu görünmez bir ortamda ve kendi kamusal alanında cereyan etmek zorunda kalmaktadır. Kadıköy’deki sanatçılarla yapılan mülakatlarda, bu sorunu dert edinen tiyatro gönüllülerinin varlığı ortaya çıkmıştır. Bu gönüllülerin, www.tiyatrolar.com.tr (URL-14) elektronik adresinde, Biletix’e bir alternatif olarak ve özellikle yeni nesil tiyatroların görünürlüğünü hedef alan yeni bir elektronik ortam yapılandığı öğrenilmiştir. Site halen geliştirilmektedir. Başka bir ifadeyle özel bir teşebbüs olan bu girişim, aslında bir kamusal çaba da arz etmektedir denebilir. Bu siteyi yapmak için harcanan motivasyon, mevcut dağıtım sisteminde yer alan kamusal bir soruna çözüm arayışı olarak da değerlendirilebilmektedir. Ancak, alternatif bilet dağıtım kanallarının oluşturulabilmesinde, tiyatro grupları ve tiyatro sahnelerini Biletix’e bağlayan iki temel nedenin üstesinden gelinmekte zorlanıldığı anlaşılmaktadır (Mülakat-8). Bunlardan birincisi Biletix ile yapılan uzun vadeli sözleşmelerdir. İkincisi de aleniyet açısından bu tekele duyulan bağımlılıktır. Ancak bu araştırma sürecinde, www.tiyatrolar.com.tr sitesinin gittikçe geliştirilmekte olduğu gözlemlenmiştir. Öncelikle site süreklilik kazanmış ve kullanıcıları artmıştır. Site emekçilerince bahsedilen sorunlara çözüm arayışları sürmektedir.

Kadıköy Belediyesinin Kültür Müdürlüğü ile yapılan görüşmelerde, idarenin kültür politikaları çerçevesinde Tiyatro hareketini temel odakta ele aldığı, belirtilmiştir (Mülakat-7). Kadıköy’ün bir Avignon ya da Edinburgh benzeri bir uluslar arası festival merkezi olarak gelişmesi idarenin uzun vadede temel hedefi olarak ileri sürülmektedir. Alternatif sahneler ise bu hedef doğrultusunda önemli bir araç olarak görülmektedir. Alternatif sahne sanatçılarının kendileri de böyle bir tahayyüle hizmet etmek istemektedirler (Mülakat-6). Ancak üretimlerini biçimlendirmedeki motivasyonları farklı bir düşünceden gelmektedir. Platformda ortaya çıkan üretimin, iktisadi temelli artı sermaye kazanımını arttırmayı hedefleyen yaklaşımlardan en temel farkı süreçteki üretimin seyirci yetiştirilmesine odaklanıyor olması ile ilişkilidir. Gerek deneyim aktarımı, gerekse kamusallığın yapılanmasında rol alan alternatif sahne sanatçılarının eylemselliğindeki üretkenlik, sosyo-kültürel gelişim anlamında kamusal faydayı, kamusallığın yapılandırılmasını öne çıkarmaktadır (Mülakat-6). Bu eylemselliğin, süreklilik arz etmesi sağlanabildiğinde, uzun

vadede, nihayetinde çok değerli ve kalıcı bir iktisadi fayda sağlayacağı da kaçınılmazdır. Ancak sanatçıların motivasyonu artı sermayeye dayalı sonuç odaklı değildir. Sürece ve projelerin üretimine odaklanmışlardır. Üretkenliklerinde eylemlerinin sürekliliğini sağlamak onlar için temel önem arz etmektedir. Nitekim bu çerçevedeki uğraşların en önemli meyvesi 2017 Nisan ayında alınmıştır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) 1989 yılında düzenlemeye başladığı ve 2002 yılından bu yana iki yılda bir gerçekleştirilen İstanbul Tiyatro Festivali'nin bundan böyle her yıl düzenleneceğini duyurmuştur (URL-15). Bu gelişmede Kadıköy'de yer alan Alternatif Sahne oluşumundaki hareketliliğinin ve Kadıköy Platformunun önemli bir katkısı olduğu da düşünülmektedir (URL-16). Bu bağlamda bakıldığında Tiyatro sanatçılarının 'ekinsel' anlam ifade eden eylemsellikleri üretim anlamında bir genişlemeye neden olmuştur denilebilir. Tiyatro alanında ekilen her türlü emek tohumlarının bu gelişmede payı olduğunun düşünülmesi kaçınılmazdır.

2.5 KAMUSAL ALAN VE EKİNSEL ÜRETİMİN ROLÜ

Modern dünyada, çağdaş kapitalizmin hâkimiyetiyle gelişen işbölümü üzerinden boş zaman özel bir değer kazanmıştır. Her şeyin metalaştığı 20. yüzyıl dünyasında boş zaman da bir yönüyle meta değeri taşımaktadır aslında. Zira *boş zaman* kapitalist sistemin işleyen çarkları arasında tüketime harcanan zaman değeri taşımaya başlamıştır. Her türlü alışveriş merkezleri, kafe, bar ve eğlence mekânları kitlelerin bir anlamda deşarj mekânları olarak rol almaktadırlar. Bunların ortasında kurgulanan park ve meydanlar ise yine bu amaca hizmet etmekten öteye gitmemektedir. Günümüzde kamusal mekânların bu bağlamda anlamı farklılaşmıştır. Kentlilere sağladığı nefes alma, dinlenme, etrafi izleme, arkadaşlarla buluşma, rahatlama gibi rekreatif işlevleri ile değerlendirilmektedirler. Zaman geçirmek, etrafi izlemek, hava almanın yanı sıra, bu işlevlerle bağlantılı diğer buluşma ve boş zaman geçirme aktiviteleri olan yeme içme, gezinme ve alışveriş işlevi kamusal mekân kullanımında temel amaçlar olarak ortaya çıkmaktadır (Özgür, 2016). Kentleşme sürecindeki piyasa hâkimiyeti, özel sektör girişimcilerini başat aktör haline getirirken, özel çıkarlar kamusal yararın önüne geçmektedir. Günümüzde yükselen toplumsal ayrışmanın mekânsal görünürlüğünü artıran kentleşme biçiminde, özel sektör için karlı hale gelen pazarlanabilir mimari yapılanma, kentsel çevrenin belli bir harcama kapasitesine sahip tüketicilere yönelik olarak biçimlenmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla günümüzde kamusal mekânlar da yeni ekonomik politikalar ve bunların toplumsal ve mekânsal yansımaları içinde giderek özelleşen mekânlar haline dönüşmektedir (Özgür, 2016). Bu yaşam atmosferinde, *boş zaman*, tüketim ile belli bir

hipergerçeklikte var olabilme, o hipergerçekliğe ait olabilme anlarının satın alınması değerini taşımaktadır (Baudrillard, 2013).

Antik Yunan ile 20. yüzyılın *boş zaman* kavramları aslında işlevsel açısından tam bir zıtlık barındırmaktadır. Antik Yunan'da *boş zaman* bireyin ölüm yolculuğuna giderken yer aldığı bu dünya sahnesinden erdemli bir insan olarak ayrılabilme için varlığın, toplumun, yaşamın sınırlarını sorgulamak, düşünmek, muhayyile ve aklın gelişimine yönelik beceriler kazanabilmek için değerlendirilmeye yönelik bir sürecin işlevine sahiptir (Berkday,2012; Arendt, 2013). Yaşama tutunma anlamında *boş zamanı* farklı bakış açılarıyla değerlendiren bu iki çağı, boş zaman kavramının diyalektik anlamda iki uç kutbu olarak değerlendirmek çok da yanlış olmayacaktır.

Kamusal alan kavramı bağlamında *boş zaman* Antik Yunan'daki işlevsel içeriği ile anlam kazanır. Kamusal alan iletişim alanıdır ve bu iletişim tüketim odaklı değil üretkenlik de anlam bulan bir iletişim formudur. Soru soran, izleyen, özgür ifadesini ortaya koyabilen, tartışan, dinlemesini bilen ve yaşama dair sorumluluğunun bilincinde olan toplumsal anlamda çeşitlilikleri birleştirici bir eğilim taşıyan kamusal özneler ile anlam kazanır.

EKİNSEL ÜRETİM				
	Arendt	Habermas	Negt ve Kluge	Alandan Gelen Veriler
Boş Zaman	X		X	X
Aleniyet	X	X	X	X
Üretkenlik	X	X	X	X
Eylemsellik kazancı kendinde süreçe dayalı kullanım değeri üstün	X	X	X	X
Kamusal Özne Gelişimi	X		X	X
Deneyim Aktarımı	X		X	X
Süreklilik	X		X	X
Bellek	X		X	X
Paylaşım				+
Dayanışma				+

Tablo 2.3.: Ekinsel Üretimi Belirleyen Bileşenler

Kaynak: Bu tez için yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Boş zamana ihtiyaç duyan kamusal alan ortamına dair olan işlevdeki üretkenliğin tanımını iktisadi bağlamda açıklamak mümkün değildir. Bu ortam bir üretkenlik ortamıdır ve kazanımın ortamın aktörlerinde kalabildiği bir üretim söz konusudur. Bu üretkenliğin, boş zamana ihtiyaç duymasının yanı sıra alenidir, eylemseldir, kamusal özneler içindir, deneyim aktarımı sağlar, süreklilik gerektirir, belleğe ihtiyacı vardır.

Bu üretkenlik iktisadi bağlamdan yani değişim değeri üzerinden piyasada işleyen üretim bağlamından farklılaştığından ve yukarıda sıralanan niteliksel özelliklerinden dolayı bu tezde 'Ekinsel Üretkenlik' olarak ele alınmıştır. Ekinsel üretkenliğin bu nitelikleri, kamusal alan ile

ilgili teorisyenlerin teorilerinde kamusal alan kavramına dair ortaya çıkan nitelikleri ile ilişkileri bağlamında tablo 2.3.'deki matriste ortaya konulmuştur.

Ekinsele üretim aslında kamusal alanın sürekliliğini sağlayan ve belleği sürdüren ve deneyim aktarımını sağlayan temel bir araçtır. Bir meselele toplumdaki yankı bulmasını sağlayacak olan niteliği o meseleyi kamusal alan yapan tarafıdır. Kamusal alan bu tür meselelelerin, bir iletişim ortamında konu edilir olmaları ile ortaya çıkar. Eylemseldir ve eylem halinde aslında ekinsele bir üretim ortaya koyuyordur. Bu ortam, bir konunun belli bir kamu kesimi tarafından benimsendiğini ve mesele edildiğini gösterir. Kamusal ortamda tartışma konusu olan her şey belli bir kamusal alan derecesine ulaşmıştır. Bu derecenin artışına göre de kamusal alan genişleme özelliği gösterir. Bu iletişim ortamındaki fikir ve eylem üretimi olmadan kamusal alan varlık değeri kazanamaz. Bu iletişim ortamı kamusal öznel olabilme yeterliliği ortaya koymuş bireysel öznelerin, akıl ve muhayyile çerçevesindeki üretkenlikleri ile ilgilidir. Bu iletişim ortamındaki üretimin kazanımını kişi kendinde toplamaktadır. Bu iletişim ortamındaki üretkenliğin kazanımının kendinde olması bu ortamdaki eylemselliğin yapısıyla ilgilidir. Ortamın niteliksel gelişimi, kendini özgürce ifade edebilme, dinleme, aktarma ve algılama eylemlerinin, bireysel öznelerin hem bireyde hem de kamusal öznel olarak toplumdaki olaylar karşısında idraklerinin genişlemesi temeline dayalıdır. Kamusal alanı oluşturan bu tarz bir iletişim ortamının yapılması öncelikle belli bir birikimi dolayısıyla süreç gelişimini gerektirir. İletişim ortamının bir bellek yaratarak kendini tekrarlıyor olabilmesi önemlidir. Bunun yanı sıra bu iletişim ortamında, kendini tekrarlayan bu üretkenliğin aleni olması gerek ve şarttır (Arendt, 2013; Habermas, 2014; Negt ve Kluge, 1971).

Aleniyet, herkesin kamusal meseleye dair görüş bildirme, daha önce bildirilmiş görüşleri öğrenme, taraf olma ve ifade özgürlüğüdür, yani toplumun farklı kesimleri, kamusal alanı kazanan bir meselede taraf olarak ve aleni biçimde fikir beyan edebilirler. Eğer aleniyet niteliği olmazsa, tartışılan ya da üzerinde fikir yürütülen konu, kamusal alan niteliğini kaybeder (Arendt, 2013, Habermas, 2014). Konuların bu şekilde toplumsal yankı bulması, (zaman, zaman spekülative amaçla kullanılabilir olsa da) kamusal meselelelerin çözüme kavuşmasında, Habermas'a göre bir kamuoyu oluşturulmasını sağlar. Kamuoyunun oluşması da kamuyu ilgilendiren ve kamusal alan boyutu kazanmış herhangi bir konuda aleni olarak beyan edilen ortak ya da farklı görüşlerin belli bir genelliğe ulaşması sonucu ortak bir ses olarak ortaya konması için bir yol açar (Habermas, 2014). Arendt ise kamuoyu kavramını ele almaz. Arendtçi bakış açısında kamusal alan, bu ortamdaki farklı bakış açılarını görebilme ve anlayabilme yeteneklerini geliştirerek,

sürekli sorgulayan bir zeminde, ortak doğru üzerinde ikna yol ve yöntemlerini oluşturabilen bir kamusal öznenin gelişimini sağlıyor olması ile öne çıkar ve ortamdaki üretkenliğin yapısının sürekliliği açısından deneyim aktarımı sağlar. Negt ve Kluge’de ise kamusal alan kavramı çerçevesinde özellikle bu deneyim aktarımının önemi ve kazancı kendinde biriktirebilen üretkenlik üzerinde durulmaktadır (Arendt, 2013; Negt ve Kluge, 1971).

Kamusal alan yapılanmasında kamusallığın rolü üzerinde durarak, bu kamusallığın mekânsal araçlarının neler olabileceği konusuna odaklanan ve bu bağlamda *ekinsel üretim mekânlarını* temel alan bu tez araştırmasında, 5. Bölümde detayları ile açıklanacağı üzere Kadıköy’de bir alan çalışması yapılmıştır. Yine aynı bölümde alandaki daraltmaların nedenleri de ele alınmaktadır. Bu daraltmalarda ekinsel üretim mekânı olarak neden tiyatro mekânlarının ve özellikle alternatif sahnelerin seçildiği ise 4. Bölümde tarihsel, mekânsal ve işlevsel gerekçeleri ile detaylı olarak açıklanmıştır.

Tiyatro mekânları olan alternatif sahneler üzerinden araştırılan ve kamusallığı beslediği düşünülen ortamda, iki temel kavram, bu mekânlardaki üretkenliğin temel nitelikleri olarak açıkça ön plana çıkmaktadır:

- Dayanışma
- Paylaşma

1990 sonrasında, *alternatif sahneler* diyebildiğimiz yeni bir formatta biçimlenen tiyatro mekânlarının temsilcileri ve sanatçıların hepsinin öncelikle ortak bir ‘*üretim*’ arzusu çevresinde birleştikleri görülmektedir.

“...Biz üretkenliği, kamusal faydayı üretmeyi temel alıyoruz. Bizim yola çıktığımız fikirde asal olan mesele üretmek. Tiyatromuzda da sürekli üretmeye çalışıyoruz. Seyircinin de daha fazla üretken olması için çabalıyoruz...” (Ünsal; Mülakat-02).

“...Buradan bir kazanç elde edemeyeceğini gören sanat yönetmenleri, bu alanda okumuş yönetici adayları eğlence sektörünün daha çok para getiren farklı alanlarına kayıyorlar. Ama ironik bir şekilde aslında en çok üretimin olduğu alan ise Tiyatro. En çok çalışan sanat kolunu tiyatrocular meydana getiriyor. Sürekli üretmeye devam ediyorlar. Sürekli yeni mekânlar açmaya çalışıyorlar. Çok çalışılıyor ve özveri ile çalışılıyor. Para kazanmak çok da önemli olmadan çalışılıyor...” (Daltaban, URL-17, 2016)

“... Bizim hayatımız sürekli bize mekân sağlayan farklı sahnelere uyum sağlamak ile geçiyor. Her yeni mekân ise ayrı bir dünya... Her yeni bir oyun öncesi, sabah uyandıığımızda, her şeyin yeni baştan yapılacağı bir güne başlıyoruz... Ancak oyun başlamadan bir on beş dakika önce o gönül rahatlığı kısmına geçebiliyoruz. Bu gerçekten çok büyük bir stres... Adeta her günümüz Edinburgh Festivali... Ama biz bunu tutku ile yapıyoruz. Çünkü işimizi seviyoruz ve bir şeyler üretmek istiyoruz...” (Urun, URL-17, 2016).

Dördüncü bölümde detaylı olarak görüleceği üzere, Türk tiyatro tarihinin 1990 sonrası biçimlenmeye başlayan alternatif sahneler ortamında, *dayanışma* ve *paylaşım*, *ekinsel üretkenliğin sürekliliği* için özellikle, mekân ve mekânlardaki teknik ihtiyaçlar hususunda, genel anlamda temel davranış kalıpları olarak ortaya çıkmaktadır.

“...Çünkü birliktelik çok önemli! Benim bir ışığım patlasa, o gece oyunum varsa ortak ‘whatsapp’ hesaplarından en yakındaki tiyatroya ulaşmaya çalışıyorum “Ağabey bana ışık ulaştırabilecek biri var mı?” Biri cevap veriyor “Gel, gel! Benimkini alabilirsin.” Öteki diyor ki “Ya! Benim de dört sandalyeye ihtiyacım var.” Bu sefer ben yazıyorum hemen; “Bizimkilerden yolluyorum...” diye. Bu şekilde birbirimiz ile sürekli bir dayanışma içerisindeyiz ve bu gerçekten çok önemli...”(Yıldırım, Mülakat-01)

“...Bu yıl bu değerlendirmeler itibari ile derdimiz kendi oyunlarımız ile mekânı döndürmeye çalışmak. İki kardeş tiyatromuz var onlarla beraber çalışıyor olacağız. Onların kendi mekânları vardı kapatmak zorunda kaldılar...”(Yıldırım, Mülakat-01)

“...Sahnemizde tanıdığımız tiyatrocu arkadaşların gruplarına yer veriyoruz. Programı oluşturmak kaydıyla oyunlarını sahnemizde sergiliyorlar...” (Sertaç; Mülakat-06)

“...Biz sahnemizi diğer tiyatrocu arkadaşlarla paylaşabiliyoruz. Onların emeklerinin de görünürlüğü önemli bizim için...”(Özen; Mülakat-11)

“...Mekânı başkaları ile paylaşmak kanımca bu bir süre sonra bir egzersize dönüşüyor ve yöntem geliştiriyorsun... Biz Talimhane’de bunu yaşadık. Bir yerden sonra buna yönelik pratikler geliştirebiliyorsun. Çünkü bunu yapmak istiyorsun! Çünkü görüyorsun ki çok kıymetli işler yapıyorlar ve oynamalılar! O zaman ben de onun dekoruna yer bulmak zorundayım” (Pamir, URL-17, 2016).

Bu üretkenliklerinin temelinde seyircinin artması arzusu ve bu alandaki üretkenliklerinin niteliğinin seyirci tarafından da paylaşılarak öğrenilmesi arzusu da yer almaktadır. Dolayısıyla *paylaşımın* ayrıca sanatçı ve seyirci bağlamında, yaşamı paylaşım anlamında da ayrı bir önem kazandığı görülmektedir.

“...Aslında belikli adam, onu her gece evinde ağarmayabilmek istiyor. Tiyatroda ne kazanabileceğini, canlı canlı insanlara dokunabileceğini, bir şeyler öğrenebileceğini bilmiyor. Talep de etmiyor. Biz de bu meseleyi kendi aramızda çok tartıştık. “Ne yapabiliriz?” dedik. En azından kendi tiyatrolarımızın çevresindeki insanlarla başlayalım dedik. Seyirci yetiştirmek konusunda uzun tartışmalar yaptık. On yıllık seyircimizi yetiştirelim diye bir proje attık ortaya. “21 Mahallede 21 Tiyatro” diye bir proje tasarlıyoruz şu anda. Buna da “Kamusal Tiyatro” diyoruz. Biz bunu belediyeye sorduk. Aslında bu mekânlarda bizler ne yapıyoruz tanıtmak istiyoruz. Senin komşunum ama sen beni tanıımıyorsun. Ben bir oyun üretirken ne yaptığımı bilmiyorsun? Maddi planlama nasıl yapılıyor? Mekân üretimi nasıl biçimleniyor? Işık ve ses imkânları nasıl sağlanıyor? İçerde oyun olurken fuayede neler oluyor? gibi sorulara varıncaya kadar seyircinin bilinçlenmesini istiyoruz. Derdimiz tiyatro eğitimi vermek değil. Derdimiz bilinçli seyirci yetiştirmek. Kültürel gelişimin kimseden uzak olmasını istemiyoruz. Sen manav olabilirsin ama bu tiyatro izlemeyeceğin anlamına gelmiyor...”(Yıldırım, Mülakat-01).

“...Her türlü çeşitliliği barındırmak, herkesi eşit bir platformda bir araya getirmek istiyoruz. Seyircinin, tiyatro sanatçısının onlar gibi olduğunu görmesini, tiyatro sanatçısının bunu büyük insanlar olmadığını fark etmesini de istiyoruz. Ben bir mekânda beni tanıyan bir kasiyer kız ile konuşurken “Ben şimdi

sizinle bu konuyu tartışmam ki!” diye söze başlıyor. Niye tartışmasın ki! İkimizde bu dünyada yaşıyoruz bu ülkede nefes almaya çalışıyoruz. Benim senden öğrenecek senin de benden öğrenecek çok şeyimiz var...”(Yıldırım; Mülakat-01).

“...Buradaki emeklerimizi görünür olduktan sonra, baktık ki ihtiyacımız olduğunu düşünen bir komşumuz bize kahve getirmiş... Diğeri bir kek ile çıkıp gelebiliyor...”(Özen; Mülakat-11).

“...Çünkü biz buraya gelmeden önce tiyatro için dönüştürülen alan aslında bir gece kulübüydü. Dolayısıyla sokaklar aileler için uygun değildi, güvenli değildi. Tiyatro geldikten sonra aslında sosyal anlamda burada bir dönüşüm yaşanmıştı. Aileler mahalleli olmuşlardı. Tiyatro gittiği yeri geliştiriyor ve dönüştürüyor aslında. Bizim kapımız hep açıktı. Doğal olarak sahnede ihtiyaçlar bitmiyordu, hep bir şeylerimiz azalıyor ve eksik kalıyordu... Mahalleli bize alıttıktan sonra sürekli bize bir şeyler getirmeye başladılar. Biri çıkıp elinde bir tepsi börek ya da bir tepsi hamsi ile çıkıp gelebiliyordu... Tiyatro, onların artık hep aldıkları değil verdikleri de bir yere dönüşmüştü ki biz hiç istemeden oradan ayrılmak zorunda bırakıldık... Artık sadece elimizde mahallelinin bizi çok sevdiğine dair bir belgeselimiz var; o kadar...” (Pamir, URL-17, 2016).

Dördüncü bölümde de görüleceği üzere azmini, Cumhuriyet dönemindeki yokluk içinde yapılandırılmaya çalışılan sanat alanında büyük fedakârlıklar çerçevesindeki bir üretimin sonucu ortaya çıkan bilgi ve beceri birikiminden almış, ivmesini ise 1980 askeri darbesi sonrasındaki baskı ortamındaki yokluklar içinde dahi üretimden vazgeçmeme çabasından kazanmıştır. Böylelikle, bugünün tiyatro üretkenliği sadece sanat anlamında değil, mekân ve kamusal etkileşim anlamında da çok yoğun bir üretim ortaya çıkarabilmektedir. Bu üretim, tiyatronun sürekliliği niyetlerinin yanı sıra kamusal ortamdaki etkileşimi dolayısıyla kamusalılığı güçlendirmeyi arzu eden ortak bir ruhun varlığını da ortaya koymaktadır. Bunun alana yansıyan en önemli davranış kalıpları ise *dayanışma ve paylaşım* olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu tez kapsamında, *ekinsel üretkenliğin* kamusallığın bir aracı olarak kamusal alanın varlığı için de kaçınılmaz bir rolünün olduğu, tiyatronun Cumhuriyet sonrası Türkiye’inde, batı düşüncesi ile de birleşerek gelişen tiyatro ortamında ortaya çıkan sosyo-mekânsal gelişmelerle açıklanabilmektedir.

Ekinsel üretkenliğin kamusallığın bir aracı olarak kamusal alanın varlığı için de kaçınılmaz bir rolünün olduğu ortaya konulması amacıyla, öncelikle kamusal alanın teorilerden çıkan ortak niteliklerinin bu üretkenliğin yapısındaki belirleyiciliği esas alınmış ve bu niteliklerin esas alınmasının yanı sıra alandan gelen farklı iki temel nitelik de bu niteliklere dâhil edilerek tablo 2.3.’deki matris ile bu üretkenliğin bu nitelikler toplamına dayalı bir tanımlamasının ortaya konulmasına çalışılmıştır.



3 KAMUSAL MEKÂN

3.1 KAMUSAL MEKÂN KAVRAMININ GELİŞİMİ

20. Yüzyılın başında pek çok şehir alanı yeniden biçimlendirilmiş, ancak şehir yaşamının kamusal yaşam açısından problemler arz eden yapısı hiç değişmemiştir. 1960'lı yıllar şehircilik alanında kamusal yaşamın ve kamusal mekânların sorgulanmaya başladığı yıllar olmuştur.

1960'larda Clare Cooper Marcus daha işlevsel kamusal mekânlar tasarlayabilmek için kamunun kullanımının haritalandırılması üzerine çalışan ilk öncülerdendir. Marcus, daha çok toplumda ihmal edilen grupların kamusal alanda düşünülmesine, kamusal alana dâhil edilmesine yönelik çalışmalara odaklanmıştır. Çalışma arkadaşı Carolyn Francis ile 1990'da yazdığı 'Toplum Mekânları' (People Places) kadın, çocuk ve özürllülere yönelik ilgisizliğe bir tepki olarak kaleme alınmıştır. Clare Cooper Marcus'un ilk önemli eseri olan 'İnsanları Önemsermiş Gibisine Konutlar' (Housing As If People Mattered, 1986) daha başlığı itibari ile konutların insanları nadiren önemsedğini ortaya koyan bir çalışmadır (Gehl & Svarre, 2013).

1967'de Kevin Lynch ile beraber kamusal yaşam üzerine çalışmaya başlayan Donald Appleyard, Amerika'da Berkeley Üniversitesinde Kentsel Tasarım Bölümünde profesörlük yapmıştır. Peter Bosselman ile beraber, insan hareketleri ve eğilimlerinin ölçümünü yapabilmek üzere bir simülasyon laboratuvarı kurmuşlardır. Appleyard, Jane Jacobs'un ele almış olduğundan çok daha ciddi bir şekilde otomobil odaklı ulaşım sorunlarına eğilmiştir. 1981'de kaleme aldığı 'Yaşanabilir Sokaklar' (Livable Streets) adlı kitabında sergilemiş olduğu çalışmaları ile, sokakların otomobillerden arındırılabilirdiği takdirde kamusal yaşam için nasıl çekici yerler haline dönüşebildiklerini göstermeye çalışmıştır (Gehl & Svarre, 2013).

1960'lar sonrasında 'Yeni Şehircilik' akımı ile uyum sağlayan mimarlar daha çok tasarıma odaklanmışlardır. Jacobs'un izinden devam etmek isteyenler ise daha çok kamusal hayatı sokaklar ve meydanlar üzerinden sorgulamaya ve araştırmaya başlamışlardır.

1970'lerde Berkeley California Üniversitesi öncülerinden olan Christopher Alexander, kullanıcıların günlük ihtiyaçlarına odaklanan bir tasarım anlayışına odaklanmıştır. Kullanıcıların kendi tasarlayabileceği mekânların nasıl kurgulanması gerektiği üzerine

çalışmıştır. Ancak bu yaklaşım, şehirlerin kompleks ve örgütlü bir karmaşıklık içeren yapısını göz ardı eden bir bakış açısı oluşturmaktadır. Christopher Alexander çalışmalarını topladığı öncelikli eseri Bir Desen Dili'nde (Alexander, 1977) ise kamu hayat ile kamusal alan arasındaki etkileşimi irdeleyerek binaların ve şehirlerin yeniden yorumlanması için öncül yollar aramaya çalışmıştır. Kitabında *'The machine-like building'* (Makine Misali Bina) kavramını geliştirmiştir. Bu kavram ile modernist mimarinin çevresinden izole edilmiş bir ada gibi çalışan binaları ele almaktadır. Bu modern mimari ürünlerin, nasıl şehrin bir parçası olmaktan koparak sınır alanları meydana getirdiklerini sorgulamakta ve şehrin mekânlarını parçalayan, bu mekânlarda adeta birer sınır oluşturan bu binaların o şehrin canlılığına imkan vermeyeceğini ortaya koymaktadır (Gehl & Svarre, 2013).

Bosselman Berkeley'de Çevre Simülasyon Laboratuvarının kurucu öncülerindedir. 1984 yılında Peter Bosselman ve yedi çalışma arkadaşı yayınladıkları 'Güneş, Rüzgâr ve Konfor: Dört Şehir Merkezinde Açık Alan ve Yürüyüş Alanları Üzerine Bir İnceleme' (*Sun, Wind and Comfort: A study of Open Spaces and Sidewalks in Four Downtown Areas*) adlı bildiride, San Francisco şehrindeki Gökdelenlerin, şehrin mikro ikliması ve şehirdeki hayat kalitesi üzerinde yarattıkları etkileri ortaya koymuşlardır (Gehl & Svarre, 2013).

Danimarkalı Mimar Jan Gehl, Danimarka Krallık Akademisi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Okulundan 1960 yılında mezun olmuştur. Çok kısa sürede kamusal yaşam ve kamusal yaşamdaki ilişkiler ile ilgili verilerin nasıl ölçülebileceği üzerine çeşitli yöntemler geliştirmiştir. İtalya'da yapmış olduğu ilk çalışmaları sonrasında, 1966 yılında kaleme aldığı makalelerinde, kamusal mekânlardaki günlük yaşam üzerinden elde ettiği veriler ile mekânların nasıl kullanılmakta olduğunu ya da nasıl kullanılmadığını ortaya koymuştur. 1971'de yazmış olduğu 'Binalar Arasında Yaşam' (*Life Between Buildings*) şehir planlaması üzerine erişebilirliğe dair stratejik düşünebilme yolları üzerine kurgulanmıştır. Kitap pek çok ülkede 'erişebilirlik' amaçlayan planlama yaklaşımları için bir başucu kitabı haline gelmiştir. 2000 yılında Jan Gehl ve Lars Gemzøe, dünyanın çeşitli farklı ülkelerinde yeniden biçimlendirilen sokak ve meydan düzenlemelerini derledikleri 'Yeni Şehir Alanları' (*New City Spaces*) başlıklı bir kitap yayınlamışlardır (Gehl & Svarre, 2013).

William H. Whyte'in çalışmaları temel alınarak kurulmuş olan The Project for Public Spaces (PPS), halk katılımlarını ve halkın katılımları aracılığı ile dönüşüm süreçlerinin biçimlenmesini ön plana çıkaran mekan yapılandırmaları üzerine odaklanmıştır. Ele alınan projeler genelde sınırlı tanımlı alanları içermektedir. PPS'in kurucusu, 1970'lerde Whyte'a asistanlık eden Fred Kent olmuştur. Mülakatlar, katılımcıların yer aldığı workshoplar, şehrin kamusal mekânlarında çeşitli yöntemlerle yapılan alan araştırmaları, mekândaki gözlemler gibi farklı yöntemler PPS'in çalışmalarında yeniden yapılandırılmak istenen mekâna ilişkin kararların oluşturulmasında temel alınmaktadır. PPS yürüttükleri proseslere dair 'placemaking'

terimini geliştirmiştir. Yaptıkları alışmaları, *'How to Turn a Place Around'* (2000) başlıklı kitapta bir araya getirmişlerdir (Gehl & Svarre, 2013).

Kuzey Amerika'da, otoyol ulaşımı eksenli ve geniş ölçekli planlama karşısında eleştirel bir yaklaşım olarak 'Yeni şehircilik' akımı geliştirilmiştir. Bu planlama kuramı daha sonra Duany ve Plater-Zyberk'in (1992) geleneksel mahallesi ve Calthrope'un (1993) yönlendirilmiş ulaşım kavramları ile karakterize edilen, 'Akıllı Büyüme' hareketi ile genişletilmiştir (Calthrope, P., 1993; Duany, A., Plater-Zyberk E.1992).

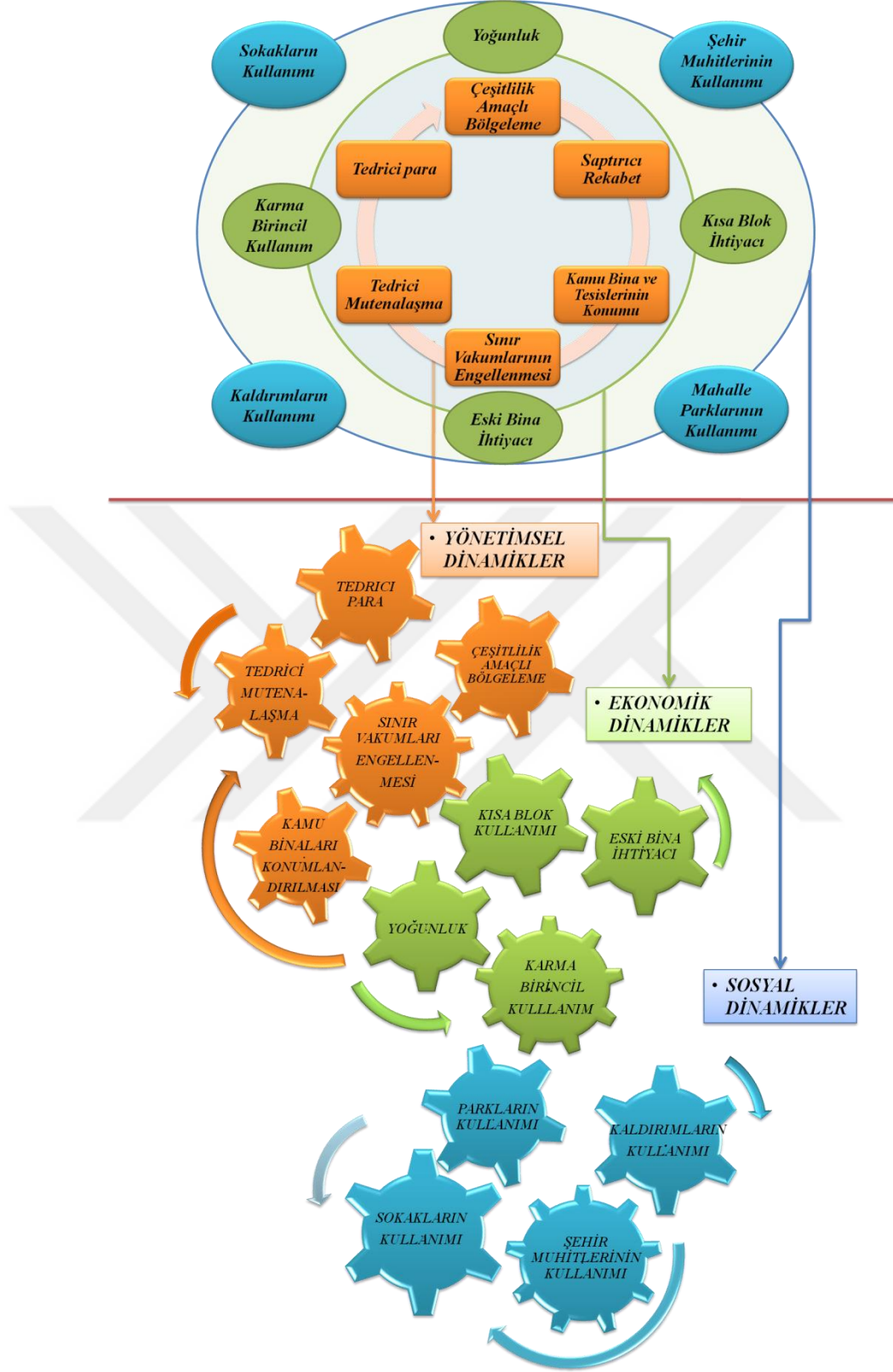
1960'lı yıllar, planlama ve mimarlık disiplinlerinde kamusal yaşamın ve kamusal mekânların sorgulanmaya başladığı yıllar olmuş ve yukarıda örnekleri verilen çalışmalar bu dönem sonrasında hızla artmaya başlamıştır. Bu yöndeki araştırmacıların hepsi, Jane Jacobs'un Amerikan şehirlerinin Doğu ve lm (*The Death and Life of Great American Cities, 1961*) adlı eserinden esinlenmişlerdir. Gerek Yeni şehircilik akımı gerek ise Akıllı Büyüme, her iki akım da kısmi ya da kapsamlı olarak Jane Jacobs'un aynı adlı eserinin kavramlarından etkilenmişlerdir.

3.2 JANE JACOBS VE KAMUSALLIK

Bir nceki bölümde örnekleri verilen araştırmaların genelinde, tasarım ve uygulama yaklaşımlarının merkezinde belli temel kavramlar yer almıştır. Ancak bu kavramların tümü kamusallığı ele alırken aslında ekonomik kalkınma ve ekonomik kalkınmanın sürdürülebilirliği bağlamında dayanak oluşturarak kavramlar olmuşlardır. Ayrıca, bu çerçevedeki kuram ve uygulamalar, genelde modernist yaklaşımların devamı olarak sorunları, "şehrin sistemli karmaşıklığı" içinde değil "*sistemsiz karmaşıklık problemleri*" (Jacobs, 2011) olarak ele almaya devam etmişlerdir. Piyasa ekonomisinin güdümü içinde biçimlenen, mekânsal uygulamalarda hedeflenen nihai sonuç ekonomik kalkınmanın sağlandığı bir kent yaşamı olabildiğinden, mekânsal yaklaşımlarda kapitalist mekânsal örgütlenmenin bir aracı durumundan çıkılması yönündeki bakış açılarına alternatif oluşturabilecek bakış açıları geliştirilememiştir. Sonuç ise kamusal alanın tüketim mekânları içinde yok olmaya devam etmesi olmuştur. Oysaki Jane Jacobs 'kamusallık' kavramı bağlamında, ondan miras olarak alınan tüm kavramların, aslına, şehir hayatının çok katmanlı dinamik ilişkileri içinde bütünleşik ve etkileşimli olarak ele alınması gerektiğini savunur. Jacobs, şehir hayatında çok fazla birbiri ile ilişkili ve dinamik değişken olduğuna dikkat çekmektedir. Değişken sayısından çok daha önemli olan şey ise bu değişkenlerin hepsinin birbiriyle ilişkili olmasıdır. şehrin kaotik yapısı aslında kendi içinde bir düzen barındırmaktadır. İstatistiğin ele alabildiği sistemsiz durumlarla kıyaslandığında bu problemler özel bir sistemlilik gösterir. Dolayısı ile şehir hayatının barındırdığı problemler

grubuna ‘*sistemli karmaşıklık problemleri*’ denmesi gerektiğini savunur. Bu problemler, organik bir bütünlük oluşturacak şekilde birbiriyle ilişkili olan belli bir sayıdaki faktörle aynı anda ilgilenmeyi gerektirir. Jacobs eserinde, şehirdeki ilişkileri holistik ve dinamik bir bakış ile ele almaktadır (Jacobs, 2011; Jacobs, 1961).

Jacobs tümevarımsal bir yöntem yaklaşımını savunur. Jacobs’a göre şehir süreçleri rutine indirgenemeyecek kadar karmaşık, dinamik ve özelleşmiş süreçlerdir. Bu süreçler daima tikelliklerin eşsiz bileşimleri arasındaki etkileşimlerden oluşur. Tikellikleri anlamının yerine geçebilecek hiçbir şey yoktur. Bu yaklaşım tümevarımsal bir yöntemi gerektirir. Bu çerçevede, şehirdeki kademelenmeyi, sokak, mahalle, semt ve şehir olmak üzere dört farklı aşamada ele alır. Şehri oluşturan mahalli birimler, ölçülebilir dinamikler açısından, ‘*toplumsal, ekonomik ve yönetsel dinamikler*’ olmak üzere üç ana ilişkisellikler toplamı bağlamında incelenmektedir. Jacobs’a göre şehrin “*şehir olma*” kimliğini borçlu olduğu “*canlılık*” öncelikli olarak ‘ekonomik’ faktörlerde değil şehri varlık sebebi olan ve sürekliliğini sağlayan ‘ticaret’ içindeki ‘kamusalılığı’ yapılandıran ilişkiler bağlamında aranmalıdır (Jacobs, 2011; Jacobs, 1961).

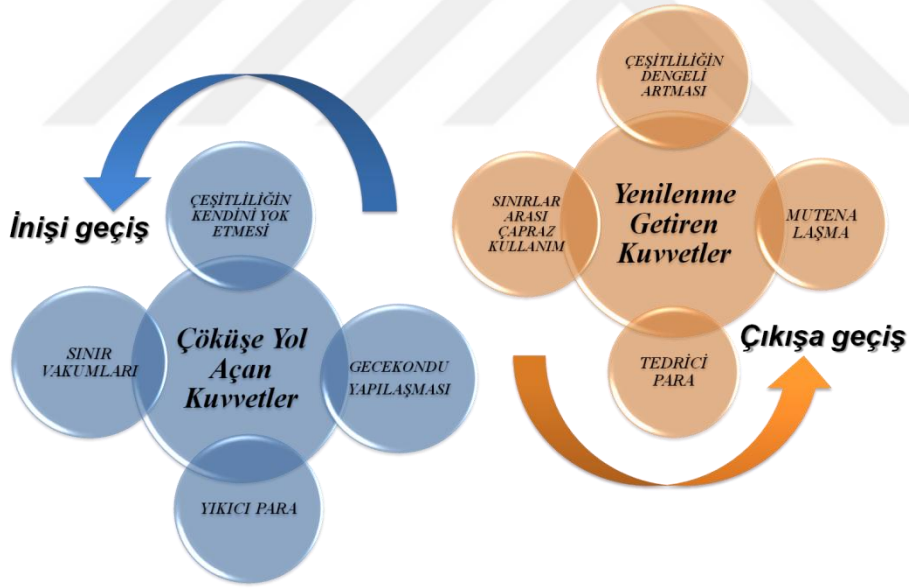


Şekil 3.1. : Jacobs'un Teorik Kuramının Holistik Yapısı_01

Jacobs'un Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümlü ve Yaşamı (Jacobs, 2011), Adlı Kitabındaki Teorik Çerçeve Yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Şehirdeki bu dinamiklerin ilişkiselliklerindeki problemin yapısına bakmaya çalışırken, ilgili şehirdeki en ufak birim olarak ele aldığı mahalli yapıda, bu dinamikleri oluşturan faktörleri ayrı, ayrı kamusalılığı canlandırabilen ilişkiler bağlamında analiz eder. Bunların birbirleri ile olan ilişkileri bütününde şehrin nasıl sorunlar arz ettiğini bulmaya yönelik yöntemleri ortaya koymaya çalışır.

Jacobs teorisini detaylı bir şekilde ele aldığı kitabında (Jacobs, 1961) kamusal alan (public sphere) kavramını kullanmaz. Ancak teorisindeki bütünlük ve ilişkiyel bakış açısı ile kitabın daha ilk sayfasından son sayfasına kadar savunduğu gereklilik “*kentin sosyolojik yapısındaki ‘iletişimsel’ canlılık ve ilişkiselliktir*”. Jacobs, iletişimi güçlü bir kamusalılığın yaşam bulduğu şehir hayatının nasıl olduğunu sorgulamaktadır aslında (Jacobs, 1961). Bu bağlamda da şehirlerin inişe geçiş süreçleri ile çıkışa geçiş süreçleri olarak adlandırdığı döngüsel bir sistem içerisinde kamusalılığın nasıl yapılandırıldığına bakar. Kamusalılığın, kamusal ilişkilerdeki canlılığın çözümlerinin izlerini bulmaya çalışır. *Jacobs’un şehri sürekli değişen ve dönüşen bir süreç olarak* ele alıyor olması özellikle üzerinde durulması gereken bir yaklaşımdır. ‘*Çöküş Geçen Kuvvetler*’ ve ‘*Yenilenme Yaratan Kuvvetler*’(Jacobs, 2011) olarak iki farklı değişim yönü tayin etmiştir (Şekil. 3.2.).



Şekil 3.2. : Çöküş Geçen Kuvvetler’ ve ‘Yenilenme Yaratan Kuvvetler’

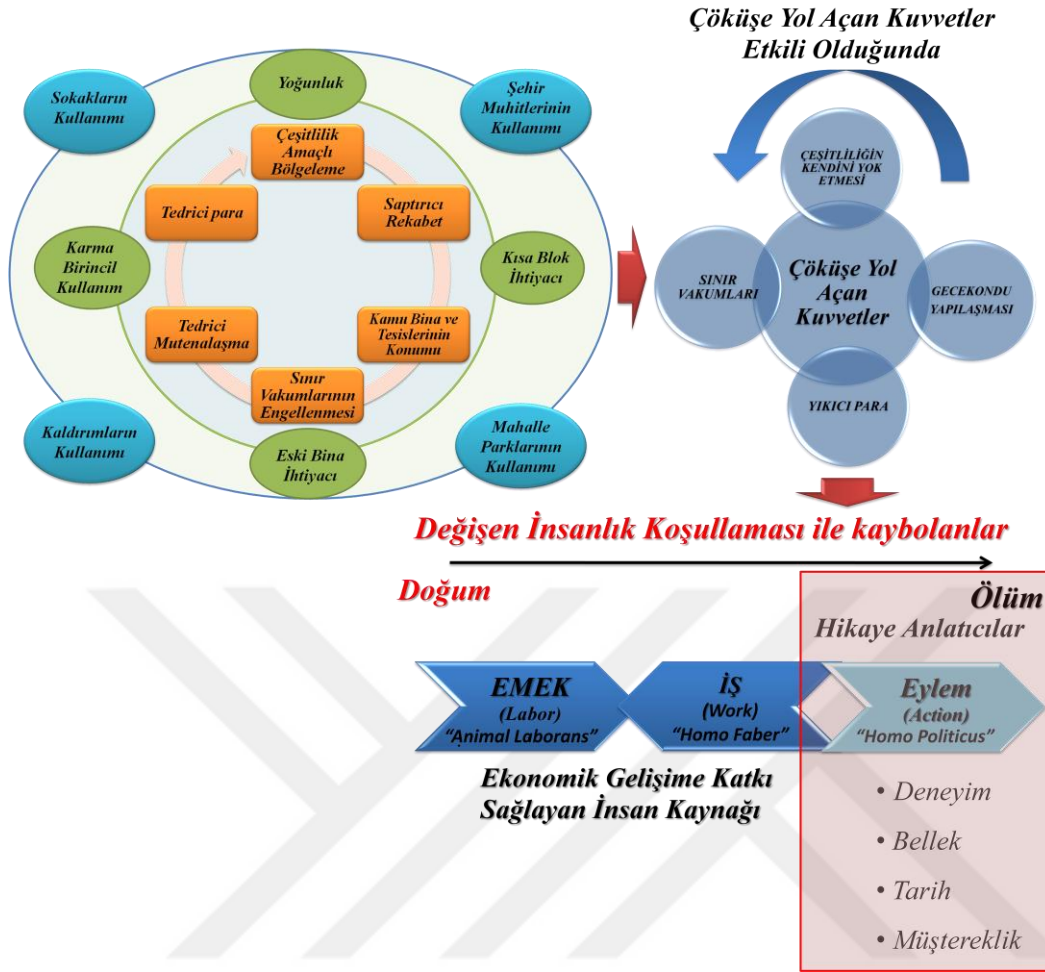
Kaynak: Jacobs’un Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı (Jacobs, 2011), Adlı Kitabındaki Teorik Çerçeve Yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Jacobs’a göre, toplumsal dinamikler ile ekonomik dinamikleri oluşturan ilişkilerin, mahalli birimlerde hangi süreçte yer aldıklarının tespiti yapılmadan ve yönetsel dinamiklerin yapılandırılması çözümlenmeden, o şehir mekânları için uygun stratejinin de üretilmesi mümkün değildir. Jacobs, bir şehir yapısının, kamusalılığın güçlendirilmesi üzerinden

canlılık arz edebilmesi için o şehir mahalli birimlerinin her birinin ait oldukları süreçlere uygun stratejilerin geliştirilmesi gerektiğini savunur (Jacobs, J., 2011). Onun asıl hedeflediği *'ekonomik canlılık hedefleyen bir kitleliliğin oluşması'* değil, *"kamusal iletişimdeki canlılığın sağlanabileceği bir ekonomik kalkınmanın"* nasıl olacağına çözümünü sunar. Dolayısıyla bu bakış açısıyla, kamusal alan (public sphere) onun teorik çerçevesinde kavram olarak yer almasa dahi, tasvir ettiği holistik yapıda, çıkışa geçen süreçlerdeki mahalli yerleşimlerde, kamusal alanın da canlanmasının bekleneceğini söylemek mümkün olabilmektedir.

Jacobs'un kentin canlılığını 'kamusallık' ilişkilerindeki canlılığın iniş ve çıkış süreçlerine göre analiz etmiş ve dinamik holistik bir çerçeve ile süreçlere bakmış olduğu göz ardı edildiğinde, canlılık, çeşitlilik, erişilebilirlik gibi kavramlar ile planlama ve tasarımda uygulamaya yönelik yaklaşımlar, sadece ekonomik kalkınma hedefine hizmet etmekten öteye gidememektedir. Bu bakış açısı ile ironik bir şekilde Jacobs'un teorisi, ekonomik kalkınma hedefli kentsel mekân tasarımlarında, aslında eleştiriyor olduğu tüketim toplumunun canlanmasında etkili bir araca dönüşebilmektedir. Hatta David Harvey, Jacobs'u, sadece ekonomik bakış perspektifiyle değerlendirerek yazarın kenti bir işletme olarak görüyor olmasını eleştirir (Harvey, 2014). Bu eleştiri, Jacobs sonrasında onu takip eden tasarım yaklaşımlarının neden olduğu sonuçlar için geçerli olabilir. Bunun nedeni bir yönüyle teorinin holistik yapısı dikkate alınmayarak, kavramların ayrıştırılmasından kaynaklanmaktadır. Diğer bir yönüyle de teorideki holistik yapının, aslında kamusal alanın canlılığı üzerine örüldüğünün dikkate alınmaması ile ilişkilidir.

Jacobs'un sosyolojik bir altyapıdan gelerek, şehir hayatına baktığının unutulmaması gereklidir. Şehirde çeşitlilik unsurları ve mekânlardaki ilişkisel dinamiklere yönelik çözümlerinin, ekonomik kalkınmanın çözümünün arayışı olarak değerlendirmek, onun teorisinin holistik yapısını indirgemek anlamına gelecektir. Jacobs'un şehir hayatının canlanması için temelde insan ilişkilerine ve kamusal alandaki canlılığa odaklandığı önemle gözden kaçırılan bir gerçektir. Bu bağlamda Jacobs'un asıl üzerinde durduğu ve modernist süreçte aşındığını ortaya koymaya çalıştığı iletişim ortamının ana unsuru kamusal alandır. Jacobs'un şehir hayatında korumanın ve/veya yeşertmenin çözümlerini aradığı kamusal alanın, aslında Arendt'in tarif ettiği kamusal alanın sahip olduğu değerler ile örtüştüğünü söylemek mümkün gözükmemektedir. Arendt'in modernizm sonrası ortamda kamusal alanın aşınması ile kaybedildiğini söylediği nitelikler, Jacobs'un çöküşe yol açan kuvvetler çerçevesinde ortaya çıkan mekânlardaki yaşam tasvirlerinde kendini göstermektedir.



Şekil 3.3. : Arendt'in Teorisi Bağlamında Jacobs'u Okumak

Kaynak : Jacobs'un Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı (Jacobs, 2011), Adlı Kitabındaki Teorik Çerçeve ve Arendt'in teorisi üzerinden Yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Arendt'in teorisi perspektifinde yer alan kamusal alan aşınmasına, Jacobs'un, şehirdeki mekânsallaşmaya yönelik teorik yaklaşımı üzerinden baktığımızda, bu aşınma, Jacobs'un inişe geçiş süreçleri bağlamında çöküşe neden olan kuvvetler çerçevesinde tasvir ettiği şehir yaşantısıyla örtüşmektedir. Bu süreçlerde kamusal alanı besleyecek canlı bir kamusalılık, aslında tüketim toplumunun kapitalist mekânsal örgütlenmesine neden olan dinamikler çerçevesinde yok olmaktadır. Jacobs kamusal canlılığın çıkışa geçiş süreçlerinin dinamiklerini yönetsel, ekonomik ve sosyolojik bağlamlarda belirlemeye çalışmıştır. Bu dinamiklerin her birisi farklı bağlamlarda, farklı yer, tarih ve mekân dilimlerinde tartışılabilir. Ancak şehir hayatında, kamusal canlılığın hedeflenmesi esas alınarak yenilenen kuvvetleri belirleyen dinamikler ile sağlanacak 'süreç planlamaları' kamusal alana çıkışı da sağlayabilecektir. Başka bir ifadeyle Arendt'in tarif ettiği üzere özelleşen toplumsal alandan kamusal alana çıkış için şehrin mahalli birimlerinde mevcut süreçlerin analizleri ve bu analizler üzerinden, yönetsel, ekonomik ve toplumsal dinamikleri bütünsel olarak ele alabilen 'yenilenme kuvvetlerini' devreye sokabilmek gereklidir.

Jacobs'u çeşitlilik kavramı ile yaratmaya çalıştığı canlılığı, ekonomik canlılık değil kamusal yaşamın canlılığı bağlamındaki bir perspektif ile okuyabildiğimizde kamusal mekân kavramının etrafında biçimlendiği değerler de farklılaşmaktadır. Canlılığı ekonomik merkezli düşünmek, tüketim toplumundaki kitleselliğin ötesinde bir ortama izin vermemektedir. Canlılığın 'kamusal' merkezli olarak görülmesi ise şehirdeki kaotik yapının içinde barındırdığı sistemli karmaşıklığın çözümlenmesinden geçmektedir. Bu noktada Jacobs'un 'küçük ipuçlarına bakmak' olarak öne sürdüğü yaklaşımı bir yöntem olarak değerlendirmek gerekir.

Jacobs, şehre, kamusal yaşamın çözümlenmesine yönelik bir bakış ile bakar. Ancak bu çözümlenmede şehirdeki çeşitlilik onun için en temel şarttır. Şehirdeki kozmopolit yapı ancak kamusal yaşama imkân tanıyabilmektedir. Zira kamusal yaşam demokratik bir bağlamda, farklılıkların bir arada oluşu, iletişimi ve birlikte gelişimi ile mümkündür. Jacobs için şehirdeki çeşitliliğin hem mekânsal, hem tarihsel, hem kültürel, hem de demografik katmanları vardır. Ona göre şehir için çeşitlilik bu her türlü katman bağlamında incelenmelidir ve bu bir vazgeçilmezdir. Jacobs'un çalışmasında bu önermenin dikkatlerden kaçan en önemli hususu ise, şehirdeki 'kamusal yaşamın', ancak bu çeşitliliğin dengeli dağılımında, toplumsal bir bağlayıcı olabildiği düşüncesinin Jacobs'un teorisindeki omurga olduğudur. Ona göre böyle bir çeşitliliğin sağlanabilmesi de 'uzun vadeli' ekonomik kalkınmanın önünü açacaktır. Ancak ilerleyen yıllarda, bu teorisinin yorumlamalarında 'çeşitlilik' kavramının sadece ekonomik kalkınmanın aracı olması bağlamına indirgenmesiyle teori holistik bütünlüğünü yitirmiş ve teorisinin omurgasından ayrılmış kavramlar tasarım kararlarının hedefleri haline dönüşmüşlerdir.

Jacobs'un 'küçük ipuçlarına bakmak' olarak öne sürdüğü, ancak teorik çerçevesinde daha çok çeşitlilik unsurlarının dağılımına bakma yöntemi gibi algılanan, gerektiği değeri görememiş ve dikkatten kaçmış olan yöntemsel yaklaşımına, aslında, 'kamusal yaşamın' omurgası çerçevesinde ve holistik yapısı içinde bakmak gerekir.

Jacobs'a göre şehirlerdeki karmaşık sistemleri kaos değil düzen olarak görebilecek bir anlayışa sahip olmak gereklidir. Ona göre kamusal yaşamı canlandırmak için ihtiyaç duyulan taktikler, insanların gördükleri şeyden kendileri için kaos yerine düzen ve mana çıkarmalarına hizmet etmelidir. Ona göre işlerin nasıl yürüdüğünü görmek için istatistikî çalışmalar, örgütlü karmaşıklık sistemlerinde niceliklerin nasıl işlediği konusunda hemen, hemen hiçbir şey söylemezler. İşlerin nasıl yürüdüğünü görmek için küçük ipuçlarının yerini saptamak gereklidir. Bu küçük ipuçları ortalama dışı olarak, çeşitliliğin 'kamusal yaşamın' yapılanmasında etkili olabilmesi için analitik araç görevi görebileceklerdir. Jacobs, bu küçük ipuçlarına örnek olarak, farklı çeşitlilik katmanlarından yola çıkarak şu unsurlara işaret eder (Jacobs, 2011):

- Benzeri olmayan mağazalar
- Olağandışı okullar
- Sıradan olmayan tiyatrolar
- Tanınmış şahsiyetler
- Boş vakit geçirme yerleri
- Ortalamanın dışındaki finansal, mesleki, ırksal ya da kültürel olarak ortalamanın dışında kalan mukimler veya kullanıcılar

Jacobs'un bu küçük ipuçları ile aradığı, tüketim ve dolayısıyla para her yeri sararken kamusalılığı var etmeye devam edebilecek, değişim değerine bağlı olmayan, kullanım değerlerinin varlığını yaşatma ve canlandırma çabası ile bu aşınmanın önüne geçebilmektir.

Jacobs, eserinde yer verdiği teorik çerçevede bu ipuçlarını tek, tek irdelemez. Ancak teorisinin holistik yapısında ve kamusalık omurgası çevresinde ele alındığında, bu ipuçlarının hiçbirisinin, değişim değeri ile ilişkili olmadığı açıkça anlaşılabilir. Jacobs'un şehri bir işletme olarak ele alıyor olduğu görüşü çerçevesinde, bu ipuçlarının, birer çeşitlilik unsuru olarak ekonomik canlanmaya etki etmelerini beklemek geçersiz bir sav olacaktır. Zira bu bağlamda Jacobs'un bu yöntem arayışının da bir anlamı kalmaz.

	Değişim Değeri	Kullanım Değeri	Bellek	Ekinsel Üretkenlik	Deneyim Aktarımı	Deneyim Paylaşımı	Kültürel Çeşitlilik	Demografik Çeşitlilik
Benzeri olmayan mağazalar	-	x	x	x	x	x	x	
Olağandışı okullar	-	x	x	x	x	x	x	x
Sıradan olmayan tiyatrolar	-	x	x	x	x	x	x	
Tanınmış şahsiyetler	-		x		x	x	x	x
Boş vakit geçirme yerleri	-	x	x		x	x	x	x
Ortalamanın dışındaki finansal, mesleki, ırksal ya da kültürel olarak ortalamanın dışında kalan mukimler veya kullanıcılar	-		x	x	x	x	x	x

Tablo 3.1. : Kamusalığın yapılanmasında, Jacobs'un dikkat çektiği Küçük İpuçları ve Niteliksel Özellikleri

Kaynak: Jacobs'un Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı (Jacobs, 1961; Jacobs, 2011), adlı kitabından ve araştırmada geliştirilen teorik çerçeveden yola çıkarak yazar tarafından tablolştırılmıştır.

Jacobs'un çöküşe geçen dinamiklerin etkili olduğu süreçlerdeki mahalli yapılarda, bu küçük ipuçlarını aramasının ardında, bir bakıma tüketim toplumundaki değişim değerine bağlı dinamiklerin frenlenmesi çabasının varlığını söylemek yanlış olmaz. Belirttiği küçük ipuçlarından mekâna dair olanlarının en önemli ortak değeri kullanım değerlerinin bekası ile ilgilidir. İnsana dair olan küçük ipuçlarındaki ortak değer için ise deneyim birikimi ve deneyim aktarımının temel değer olduğu anlaşılabilir. Jacobs için boş vakit geçirmenin anlamı zamanı tüketmek değildir. Boş vakit mekânları, Jacobs için kamusalığın varlık bulduğu alanlardır. Dolayısıyla bu bakış açısıyla, boş vakit alanları bir anlamda kamusalığın üretildiği alanlar olarak da düşünülebilmektedir. Ancak Jacobs için iletişim bu

alanların en önemli eylemidir. İletişim kamusallığın omurgasıdır ve kamusallığın sürekliliği için iletişimi canlı ve çeşitli kılmak gereklidir. Literatürde, Jacobs'un teorisinden yola çıkarak, kamusal mekânları, park sokak ve meydanlara indirgenme eğilimi vardır. Bu çerçevede kalındığında, kamusal mekân kavramı, boş vakit geçirme alanları olarak anlam daralması yaşar. Hâlbuki Jacobs'a göre kamusallığı canlı kılacak bir iletişim ortamını sadece boş vakit geçirme alanları ile canlı tutmak mümkün değildir. Toplumsal tahayyülü genişletecek farklı üretkenliklerin, farklı eylem alanlarının ve farklı bireylerin çeşitliliğine ihtiyaç vardır.

3.3 KAMUSAL MEKÂNDA; KAMUSALLIK VE EKİNSEL ÜRETİM

Kültür toplum üyesi olarak kişilerin, yaşamları boyunca eğitim süreciyle öğrendiklerinin tümüdür. Kültür ya da uygarlık, toplumun üyesi olarak, insanın türünün, öğrendiği, edindiği, bilgi, sanat, gelenek görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bütündür. Kültür öğrenilip dilde saklanıp korunan, eğitim ile yeni kuşaklara aktarılıp aşılana bir muhtevadır (Güvenç, 2010).

Kültür ancak şehirlerde oluşur. Birbirine benzemeyenlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Bir toplumdaki kozmopolit yapı, yani birbirine benzemeyen farklı unsurların olması bilim ve sanatların yegâne ölçüsüdür. Kültürün inkişafı boş zamandaki üretim ilişkisi ile ilişkilidir. Ancak bu çalışmak değildir zira iktisadi anlamdaki emek üretimi değildir. İngilizce 'school' (okul) kelimesi Yunanca kökeni olan 'scholae'den gelir ve 'boş zaman' demektir. Yani öğrenciler çalışmaz. Onlar iktisadi anlamda bir şey üretmiyorlardır. İzliyor, sorguluyor ve öğreniyorlardır. Baudelaire de bir ifadesinde 'Şehri aylaklar ortaya çıkarır' demiştir. Zira çalışanlar şehri gözlemleyemezler. Aylak adam üretim dışı kaldığı için şehir hayatının da gözlemcisi olur. Bu yüzden şehir hayatında iş bölümü çok önemlidir. Zira artı değeri elinde bulunduranlar boş zamana da el koyarlar (Cündioğlu, 2017; URL-18). Bu bakış açısıyla bakıldığında, Habermas'ın burjuva kamusunun ortaya çıkışındaki nedensellik aslında daha net kavranabilmektedir. El değiştiren artı sermaye, yeni yükselen burjuva kesimine boş zaman sağlamıştır. Bu boş zamanı bilim ve sanat gelişimi açısından da kullanan burjuva kamusu, edebi kamunun gelişimine yol açmıştır. Gelişen iş bölümü ile artı değeri elinde bulunduran burjuva kesimi boş zamanlarını diğerleri adına düşünerek geçirmişlerdir. Dolayısıyla, aynı yüzyılda bilim ve sanatta da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu alanda da bir üretimin olduğu kesindir. Ancak bu üretim iktisadi anlamdaki emek sonucu ortaya çıkan üretimden farklıdır. Hatta tamamen onun dışında kalmaktadır. Kültürün inkişafına hizmet ediyordur ve 'ekinseldir'. Boş zamanı kamusal kültür gelişimi anlamında ve kamusal alanın gelişiminde değerli kılan bu 'ekinsel' üretimdir.

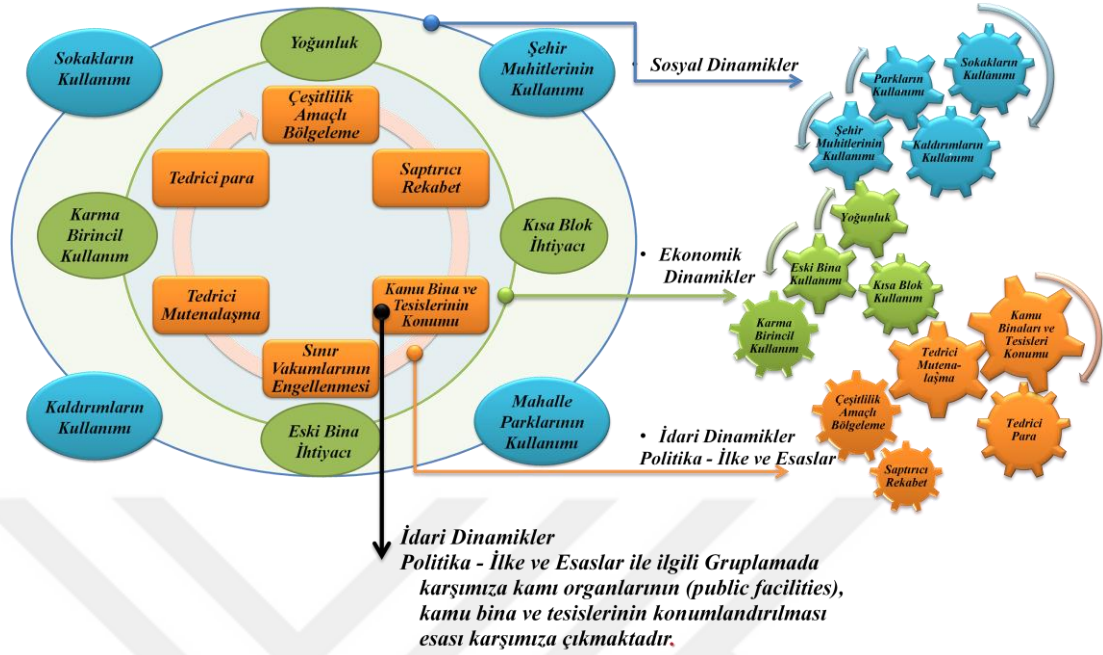
Kamusal kültür üretiminin yani ‘ekinsel’ üretimin, başka bir ifadeyle bilim ve sanattaki ilerlemelerin nasıl geliştiği, bu bakış açısıyla ele alındığında, sosyo-kültürel donatı alanları özel bir önem kazanmaktadır. Bilim ve sanatların inkişafı anlamında bu donatıların çalışmanın değil, yaşamı gözlemlemenin, sorgulamanın ve tahayyül etmenin mekânları olabilmeleri ayrı bir önem kazanır. Boş zamanı kamusal kültür gelişimi anlamında değerli kılan ‘ekinsel üretim’ özünde şehir yaşamı ile ilgilidir. Bu açıdan bu eylem alanlarının mekânsallaşmasının nasıl ve nerede olacağı irdelendiğinde, kamusal mekânlar kapsamında ve diğer kamusal mekânlar ile ilişkileri bağlamında ele alınmaları gerekeceği aşikârdır. Bu bakış açısı ile planlamaya bakıldığında, ‘ekinsel üretimin’ can bulacağı mekânların süreklilik kazanabileceği organların, şehir yaşantısı bağlamında ‘sosyo-kültürel donatılar’ olacağı öne sürülebilmektedir. Ancak günümüzde, bu donatılar bu yönde değil, doğru düzgün hiçbir planlama prensipleri olmadan, çağdaş kapitalizmin mekansal örgütlenmesindeki kavramlar bağlamında plana entegre edilerek üretildiklerinden, bu donatıların şehirlere sadece alansal olarak eklenmeleri söz konusudur. Bu alanlar, şehir ile hiçbir bağlantı kuramazken, daha fazla tüketimi sağlayabilmeleri açısından emek gücüne hizmet eden bireylerin yetişmesi amacı ile birer işletmeye dönüşmektedirler. Kapitalist küresel sistemin alt yapısı gibi çalışan bu alanlar, kullanıcıların fikir ve irfan gelişimine yönelik değil ekonomik gücün toplamdaki artışına dayalı bir mantık zincirini dişlileri olarak hizmet etmektedirler. Bu mekanların değil kendilerinin kamusal alan gelişimi anlamındaki anlamlarının irdelenmesi, şehrin diğer kamusal mekanları ile olan ilişkileri bağlamında dahi hiçbir prensip ve ilkeleri üzerine düşünülmemiştir. Bu soruna ve fikrî anlamdaki böyle bir eksikliğe yönelik olarak, bakış açısının yönünün tartışılabilmesi ve hatta değişebilmesi, yine ancak Jacobs’un teorik çerçevesindeki ipuçlarını yakalamaya çalışarak mümkün olabilmektedir.

Jacobs’un teorik çerçevesi sistemleştirilmeye çalışıldığında, kurduğu ilişkilerin, üç farklı ilişki ağının (Yönetimsel İlişkiler, Ekonomik İlişkiler ve Toplumsal İlişkiler) dinamik bir yapıda ve aslında belli bir temel hiyerarşiyi de içerecek şekilde içi içe geçmesinden türetildiği anlaşılmaktadır (Şekil 3.1.).

Jacobs’un adı geçen eserinde, teorisindeki detaylar ve ilişkiler değerlendirildiğinde yönetim ilişkileri ağında yer alabilecek stratejilerin aslında sadece ekonomik ilkelere dayandırılmadığı anlaşılmaktadır. Jacobs’un holistik bir çerçevede ele aldığı stratejiler ayrıştırılarak gruplandırılmaya çalışıldığında, planlamayı tasarım açısından ilgilendiren çok önemli bir esasın, yönetim ilişkilerine ait çekirdek katmanda ekonomik ilkelere beraber temel şart olarak yer aldığı anlaşılmaktadır.

“...Kamu organları ve kamusal nitelik taşıyan organlar (public and public spirited bodies) farklılaşan kullanımların ortasında, para çevrelerindeki her şeyi kaplarken ve onları da kaplamaya çalışırken

sağlam durarak çeşitliliği pekiştirmekte büyük rol oynarlar...” (Jane Jacobs, 2011 s:274; Jacobs, 1961 p:254-255)



Şekil 3.4 : Jacobs'un Teorik Kuramının Holistik Yapısı_02.

Kaynak: Jacobs'un Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı (Jacobs, 2011), Adli Kitabındaki Teorik Çerçeve Yazar tarafından şemalaştırılmıştır.

Jane Jacobs'un ifadesinde, “*kamu organları ve kamusal nitelik taşıyan organlar*” (*public and public spirited bodies*) olarak belirtilen “organlar” bağlamında düşünmek ve tartışmak önemlidir. Bu ‘organlar’ kamusal olma niteliklerini nereden almaktadırlar? Burada devreye kamusal alana özel nitelikler girecektir (Tablo 2.2.). Ancak bu nitelikler çerçevesinde bu organların ‘kamusal’ olduklarına cevap verilebilir. Bu bağlamda kamusal alan bileşenlerinin; Aleniyet, Kamuoyu, Üretkenlik, İletişim, Çeşitlilik, Erişebilirlik, Otonomi, Kamusal Fayda, Politik İşlev, Etkili İletişim, Deneyim Birikimi, Eylemsellik, Üretkenlik olarak belirlendiği hatırlanacak olursa (Tablo 2.2.), bu bileşenlerin varlığı ile adı geçen bu ‘organların’ ancak kamusal olacağı açıklanabilir olabilmektedir.

Jacobs'un bakış açısında, ‘*sosyal donatılar*’ (*public facilities*), arazi kullanımlarının belirlenmesinde temel mekânsal veri alınmaktadır. Donatıların, kamusalılığı besleyen ilkeler çerçevesinde diğer arazi kullanımlarını yönlendirmeleri gerektiği ilkesi, Jacobs'un teorisinde çok açık bir şekilde anlaşılabilir. Aslında bu bakış, Amerika Birleşik Devletleri'nde, daha 1920'li yıllarda “mahalle” kavramının “*bir ilkokul birimi*” olarak ele alınmasına benzer bir yaklaşım yöntemini bize hatırlatmaktadır. Ancak İki dünya savaşı sonrası ekonomik kalkınma hedefli planlama modellerinde, sosyal donatılara yönelik planlama ilkeleri ve kentsel arazi standartları üzerine düşünülmemiştir (Ersoy, Eker, 1981).



4 ŞEHİRCİLİK VE EKİNSEL ÜRETKENLİK

4.1 ŞEHİRCİLİK VE EKİNSEL ÜRETKENLİK İLİŞKİSİ

Kamusal alan kavramı en geniş tanımıyla, toplumsal önemi olan konularda bir tartışma ve fikir oluşturma ve beyan edebilme ortamı, başka bir ifadeyle fiziksel bir niteliği olmayan bir iletişim ortamıdır. Habermas, (2003) ve Adut (2013) kamusal alana dair çalışmalarında kamusal alanın bu niteliğini vurgulayarak, geniş bir çerçevede ele alınması gerektiği üzerinde durmuşlardır. Bu çerçevede de kamusal alan dendiğinde ortaya bazı kavramlar çıkmaktadır: serbestçe tartışabilme, düşüncelerini ifade edebilme özgürlüğü ve kamuoyu oluşturmak için toplanma ve örgütlenme hakkından oluşan temel insan hak ve özgürlükleri (Habermas, 2003). Kapsayıcılığı, şeffaflığı ve aleniyetinin artması doğrultusunda, kamusal alanın demokrasiyi güçlendireceği varsayılmaktadır. Bunun için de kamusal alan, onu oluşturacak bir takım araçlara ihtiyaç duyar (Habermas, 2003).

Genelde ‘bu araçlar’ insanların kendilerini ifade edebildikleri ve belli bir kamu kesimini ilgilendiren konuları tartışabildikleri ortamlardır. Kamusal mekânın kendisi de bir aracı ve ortam olarak, en somut hali ile kamusal alanın oluşmasında vazgeçilmez bir öneme sahiptir. ‘Mekân’ı *kamusallaştıran* özellikler ise; ifade ve toplanma özgürlüğünün görünür hale gelmesiyle aktif bir iletişim ortamının varlığıdır (Özgür, 2017).

Kamusal ortamda tartışma konusu olabilen her şey belli bir kamusallık derecesini ortaya çıkarır. Konuların bir şekilde toplumsal yankı bulması, zaman, zaman spekülasyon amaçla kullanılabilir olsa da kamusal meselelerin çözüme kavuşmasında tartışmaların aleni olması ve ortamda bir kamuoyu oluşması, kamusal mekana ait önemli nitelikler olarak ortaya çıkmaktadır. Aleniyet, herkesin kamusal meseleye dair görüş bildirme, daha önce bildirilmiş görüşleri öğrenme, taraf olma ve ifade özgürlüğüdür; yani toplumun farklı kesimleri kamusallık kazanan bir meselede taraf olarak ve aleni biçimde fikir beyan edebilmelidirler. Eğer aleniyet niteliği olmazsa, tartışılan ya da üzerinde fikir yürütülen konu, kamusal olma niteliğini kaybeder. Kamuoyu ise kamuyu ilgilendiren ve kamusallık boyutu kazanmış herhangi bir konuda aleni olarak beyan edilen ortak ya da farklı görüşlerin belli bir genelliğe ulaşması sonucu ortak bir ses olarak ortaya konmasıdır (Özgür, 2017).

Literatürde kamusal mekân kavrayışı açısından, bu mekânların kamusal alanın bir parçası olması gerektiğini, kamusal mekânda herkesin eşit hak ve özgürlüklere sahip olduğunu ve bu

mekânların herkese açık olduğu ön görüşünü temel bir yaklaşım olarak ele alan görüşler de yok değildir. Örneğin Mitchell (2003) kamusal alan konusunu temel haklar ve demokrasi çerçevesinden ele almıştır. Mitchell'e göre kamusal mekânlar, kamusal alanın temsili bir parçasıdır. Ancak kamusal alan ve onun temsili bir parçası olan kamusal mekânlar, insanların serbestçe ve kendilerini ifade etmede temel insani hak ve özgürlükleri çerçevesinde kullanabildikleri alanlar olmaktan çıkmışlardır. Mitchell bunun yıkıcı anlamdaki toplumsal sonuçları üzerinde durmaktadır. Mitchell (2003: 148), kamusal mekânların gerekliliği üzerinde durur ve bunu, “*bu çok basit bir nedenden kaynaklanmaktadır, kamusal demokrasi, kamusal görünürlüğü gerektirir, kamusal görünürlük ise fiziksel kamusal mekânların olmasını gerektirir*” diye açıklamaktadır (Özgür, 2017).

Adut (2013: 238) da *canlı* bir kamusal alanın, liberal demokrasinin olmazsa olmazı olduğunu ileri sürmektedir. Buna ek olarak, kamusal alanın sosyolojik bakımdan vatandaşların, kamusal meseleler üzerine tartıştığı soyut mekân olarak tanımlandığını ve burada vurgulanması gerekenin, *kamusal mekândaki vatandaş gruplarının sivil tartışmaları* olduğunu belirtmektedir (Adut, 2013: 239).

Mitchell (2003) gibi Madanipour (2010: 11) da kamusal alanın demokratik bir toplumun ayrılmaz bir parçası olduğunu, bu anlamda da onun aracı olan kamusal mekânların, herkesin içinde yer alabildiği ve ortak bir deneyimin parçası olabildiği, açık bir toplumun zorunlu bir parçası haline gelmiş mekânlar olduğunu belirtmektedir (Özgür, 2017).

Ancak Madanipour (2010: 2) son otuz yıldır, piyasa temelli paradigmanın kamusal mekân üretimini baskı altına aldığını belirtmektedir. Bu durum, kamusal mekânların kaybedilmesi, özelleşmesi ya da sahte-kamusal mekânların ortaya çıkması olarak nitelenmektedir (Madanipour, 2010; Atkinson, 2003; Mitchell, 2003, Banerjee, 2001; Loukaitou-Sideris, 1993). Erişimin kısıtlanmasıyla birlikte herkese açık olan kamusal mekânların ortadan kalktığı, sınırları duvarlar, kapılar ve güvenlik görevlileri ile koruma altına alınmış olan yerlerin, artık kamusal mekân sayılamayacağı kabul edilmektedir (Özgür, 2017).

Tarihsel açıdan ele alındığında, kamusal mekânların tarihinin Antik Yunan Agorasına bağlandığı ve gelişiminin bu noktadan itibaren ele alındığı görülmektedir. Ortaçağ'daki kapanma, Rönesans ile başlayan Yeniçağ'da “*düzenlenmiş kamusal mekân*” üretme fikri ile yeniden kentsellik kazanmış ve Fransız Devrimi ile simgelenen Yakınçağ dönümünde ise kamusal mekânlar *insan hakları etrafında bir açılma, genişlemeye* sahne olmuştur. Tüm bu gelişim süreçleri daha sonra demokratik toplumsal kurumların olgunlaşmasına bağlı olarak geliştirilen yaklaşımlarla beraber değerlendirildiğinde, kamusal mekânların tarihsel rollerinin hep *siyasi ve toplumsal işlevi ile birlikte düşünüldüğü* ve ele alındığı

söylenbilir. Günümüzde ise yeniden özelleşme eğilimi ile birlikte yine bir kapanmadan bahsedilmektedir (Özgür, 2017).

Tüketim kültürü ile beslenen yaşam biçimi, toplumsal ve mekânsal ayrışmayı meydana getirmektedir. Özel alan odaklı kentleşme biçiminin yaşam tarzını belirlediği, hâkim değer haline gelerek pazarlandığı ve bir beklentiye dönüştüğü görülmektedir. Kamusal mekânların özelleşmesi iddiası ile özetlenebilecek bu yaklaşım, güvenlik kaygısı ve tüketim kültürünün bir arada işlemleriyle, giderek kentlerde farklı kesimlerin kullandığı mekânların ayrışmasına neden olmaktadır. Sonuç olarak, kamusal mekân üretiminin zayıflamasıyla, özelleşmiş ya da özel sektör tarafından işletilen, güvenlik ve tasarım önlemleri ile kullanıcı denetimi yapılan mekânlara dönüşmekte ve kamusal niteliklerini yitirmektedirler. Bu noktada kamusal mekânların kentlerdeki rolleri değişmektedir (Özgür, 2017).

Günümüzde kamusal mekânın kullanım biçimlerinde, birbirine benzer amaç ve nedenlerle hareket edildiği ortaya çıkmaktadır. Yapılan araştırmalarda kamusal mekânlar, rekreatif işlevleri ile değerlendirilmektedir. Zaman geçirmek, etrafı izlemek, hava almakla birlikte, bu işlevlerle bağlantılı diğer buluşma ve boş zaman geçirme aktiviteleri olan yeme içme, gezinme ve alışveriş işlevi kamusal mekân kullanımında temel amaçlar olarak ortaya çıkmaktadır (Özgür, 2017).

Richard Sennett (2013), kentin, modernizmin dönüştürdüğü kültürel yaşamı üzerinden bireyin değişimlerini ele almış ve kamusallığa yönelik olarak farklı eleştirel bir bakış açısıyla kamusal mekânları değerlendirmiştir. Bu yaklaşım yönteminde teorisyenin kentsel bir mekân olan sokak ile kültürel mekânlar arasında kurduğu bağlantılar ve özel alan ile kültürel mekânlar arasında ortaya koyduğu karşıtlıklar konuya ayrı bir perspektif kazandırmıştır. Sennett kamusal mekânı ve kentleşme sürecindeki değişen kamusallığı, bireydeki ve sosyal yaşamdaki birbiriyle etkileşimli kültürel değişimler üzerinden, sokak ve kültürel mekân etkileşimleri içinde okumaya çalışmıştır.

Sennett, kentleşme açısından günümüzdeki zaman, zaman planlama süreciyle de yönlendirilen, homojen gruplara ayrılma eğiliminin aslında mahalle düzeyinde bir cemaatleşmeye de neden olduğunun altını çizmektedir. Homojen cemaatlere bölünen toplumda, kentsel yaşamı, canlılığı ve ilericiyi harekete geçirecek aktörler ortadan kalkmakta ve kitleler, adeta hipnotize eden karizmatik liderlerin peşinde kişilere dönüşmektedirler. Bu durumsa demokratik unsurları yok etmekte, kamusal alandaki çok sesliliğin ve kentsel yaşamdaki çeşitliliğin ortadan kalkmasına, dolayısıyla da toplumun kitleselleşmesine neden olmaktadır. Anlaşılacağı gibi Sennett, teorisindeki, psikolojik ve sosyolojik temelli farklı bir yaklaşım yöntemi ile aslında Arendt, Habermas ile Negt ve Kluge'nin ortaya koymuş olduğu sonuca varmaktadır. Çağdaş kapitalizmin dinamikleri ile

gelişen tüketim toplumu ve modern düşünce kamusal alanın aşınması sonucunu doğurmuştur.

Sennett, şehircilik literatürü bağlamında incelendiğinde, bireyin dönüşümü üzerinden kamusal alanın aşınmasını sorgularken, aslında farklı bir bakış açısı ile bir de görünmez bir alana da dikkat çekmektedir. Bu görünmezlik, Sennett'in kamusal aşınmayı kent ve kültür yaşamı üzerinden okumaya çalışması ile ilişkilidir. Sennett, modernizmin güdümünde değişen ve dönüşen bireyler üzerinden kamusal insanın çöküşüne odaklanmıştır. Kamusal insanın çöküşünün izlerini kültürel ortamdaki giyim, kuşam ve davranış kalıpları üzerinden okumaya çalışır. Bunu yaparken de sanatsal üretkenlik alanları ile sokak ilişkisinin diyalektiğinden yararlanır. Dolayısıyla kamusal insanı çözümlenmeye çalıştığı alan, bu kamusal insanın, fikrinsel ortamda tezahürünün ortaya çıktığı sahne ve performans sanatlarına dair mekânlardır. Sokaklar ise bireyin kentsel düşümündeki değişimlerinin izlerini taşımaktadır (Sennett, 2013)

Düşünce tarihi boyunca incelendiğinde, tüm tarihsel dönüşümlerde, birey ve toplumun, sosyolojik olana tepki veren sahne sanatlarında, aslında kendi tezahürlerini buldukları görülmektedir (Şener,2014). Sanatın muhayyilenin mevcudiyetine ve gelişimine imkân tanıyan ortamı üretken bir ortamdır. Bu üretkenlik sokaktaki kamusal alanın yapısından etkilenen, o kamusal alan da sürekli besleyen, o kamusal alanın sorunlarına tepki veren, etkileyen bir üretkenliktir (Sennett, 2013). Bu üretkenlik yaşamı ele alırken aynı zamanda bu yaşamdaki kamusal alanın iniş ve çıkışlarına, değişim ve dönüşümlerine göre bir dil meydana getirir. Bu dil sayesinde, sahne ortamı, zaman, zaman aşınan kamusal alanın bir aracı, aktarıcısı olabilmektedir.

Kamusal alan bir iletişim ortamı olmasının yanı sıra aslında aktif bir üretkenliği gerektirir. Kamusal alan üretkenlik anlamında pasif bir ortam değildir. Tüketim ile ilişkili değildir. Zihin yapısının üretkenliğini gerektirir. Zihinsel anlamda aktif olmayı, sorgulayabilen ve düşünen bir bilincin varlığını gerektirir. Dolayısıyla, kamusal alanın varlığı, bu zihinsel gelişimi sağlayabilen üretken ve eleştirel üretim ortamlarının varlığına da ihtiyaç duyar. Sanat bu anlamda en öne çıkan temel bir araçtır. Bu bakış açısıyla, sosyo-kültürel donatı alanları mevcut şehircilik literatüründe var olmayan farklı ve çok önemli bir anlam kazanmaktadır. Zira bu şekilde değerlendirildiğinde, bu mekânlar, kamusal alanı besleyecek, kamusal alan için fiziksel anlamda bir araç görevi görebilecek mekânlar olarak değer kazanmaktadır.

Bu noktada, Jacobs'un '*public facilities*' (kamu organları) için söylemiş olduğu ifadeyi tekrar hatırlatmakta yarar vardır:

“...Kamu organları ve kamusal nitelik taşıyan organlar (public and public spirited bodies) farklılaşan kullanımların ortasında, para çevrelerindeki her şeyi kaplarken ve onları da kaplamaya çalışırken sağlam durarak çeşitliliği pekiştirmekte büyük rol oynarlar...” (Jane Jacobs, 2011 s:274; Jacobs, 1961 s:254-255)

Sosyo-kültürel donatı alanlarının, klasik şehircilik anlayışından farklı olarak aslında kamusal alanın bir aracı olmaları çerçevesinde değerlendirilmeleri, bu fiziki mekânların kamusal alanın bir aracı olması temelinde yeniden yapılandırılmalarını gerektirmektedir. Bu çerçevede ele alındıklarında, bu fizik mekânların, kamusal alanın sürekliliği açısından, öncelikle, para etraflarını sarıp sarmalasa da, fikir ve sanat üretimine yönelik üretkenliği hiçbir baskıya maruz kalmadan sürdürebilmeleri ve bunun için de özerk mekânsal karşılıklarını da bulabilmeleri gereklidir.

Bu bakış açısı klasik şehircilik için yabancı bir bakış açısıdır. Dolayısıyla da şehircilik literatüründe, bu mekânların kamusal alan temelli farklı bir bağlamda, kamusal alan aracı olma bağlamında, yeni bir değerlendirme ile ele alınabilmeleri gereklidir. Bu değerlendirme çerçevesinde, bu mekânlardaki üretkenliğin de iktisadi anlamdaki üretkenlik değerinden farklılaşması gerekir.

Çağdaş kapitalizm etkisinde, değişim değeri kültürel alandaki üretimi öyle bir etkilemiştir ki artık sanatın kamusal alan açısından var olan niteliksel değerleri değil niceliksel değerleri ön plandadır. Sanatçılar kahramanlaştırılmış ve kahramanların albenileri kahramanlığın içeriğini unutturmuştur. İcra edilen sanatın içeriği, onu icra edilen bir kişiliğin kavranmasına bırakılmıştır ve önemsizleştirilmektedir. Dolayısıyla sanat alanındaki üretkenliğin değeri popülerite ve karizmatik kişilik üzerinden ölçülen bir değişim değerine endekslenmektedir (Sennett, 2013).

Bu çerçevede ortaya çıkan üretimlerin değeri ne kişisel, ne de kamusal anlamda kazanımların kendinde kalabilmesine olanak tanımamaktadır. Anlık çok yoğun hazza yönelik etkiler hedeflenerek, kamusal alanda olası bir gelişimin önü tıkanmaktadır.

Bu bağlamda ortaya çıkan fizik mekânlar, anlık yüksek tüketimi ve deşarjı hedefleyen, mekân niteliğini yitirmiş, ticari alışveriş ortamından farksız, gerçeklik bağlamından kaçmak için sığınılmış hipergerçeklik ortamları olarak bu ortamı paylaşanları kitleleştirme görevi görmektedir. Dolayısıyla, son dönemde sosyo-kültürel mekânların Alışveriş merkezleri içinde bir takım alanlara hapsolmaları bir yönüyle de onların bu değişen yapıları ile ilgilidir.

Oysaki sosyo-kültürel mekânlarda yer alacak bir üretimin, kamusal alan ile ilişkisi düşünüldüğünde, bu üretimin, deneyim aktarımı sağlayabilmesi, zihinsel yetenekleri ve iletişimi güçlendirebilmesi, sorgulama becerilerini arttırabilmesi, modern dünyanın nevroitik ve narsistik bireyi yerine kamusal bireyin gelişimine destek verebilmesi için üretim biçiminin özgür ifadeyi, değişim değeri yerine kullanım değerini, tüketici yerine kullanıcıyı,

katılımcılığı hedefleyen bir yapı arz etmesi gerekir. Bu üretimin kent dokusuyla, sokak yaşamıyla direk ilişkili olabilmesi gereklidir. Bu üretim ayrıştırıcı değil birleştiricidir. Bu üretim de iktisadi anlamda bir emek üretimidir ancak ekinsel bir değer taşır. Anlık olanı değil bellek oluşturmayı hedefler. Bu özellikleri dolayısıyla, bu üretime, bu tezde *ekinsel bir üretim* denmiştir.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında, sosyo-kültürel mekânları, sadece birer donatı alanı olarak ele almak bu mekânları fiziksel anlamda çağdaş kapitalizmin örgütlenmesinin dinamiklerine terk etmek anlamını taşımaktadır. Oysaki bu mekânlar içeriksel anlamda, kamusal alana hizmet edecek şekilde bir araçsal nitelik, bir *'kamusal alan hizmet aracı'* olma özelliği taşımaktadırlar. Dolayısıyla, şehircilikte, bu mekânlara yönelik geliştirilecek ilkeselliklerle sosyo-kültürel donatı alanları *'ekinsel üretkenlik mekânları'* olarak değerlendirilebilir. Bu bakış açısıyla geliştirilecek yaklaşımlar, kitleselleşen tüketim toplumunun yaşam alanlarında ölmeye yüz tutmuş kamusal öznenin yeniden yeşerebileceği zeminler için önemli katkılar sağlayacaktır.

4.2 SOSYO-KÜLTÜREL TESİS ALANLARI YÖNÜYLE EKİNSEL ÜRETKENLİK

Kamusal mekân ve kamusallığa yönelik olarak, şehircilik plan yaparak cevap vermeye çalışır. Bunun için arazi kullanım kararları üretir. Arazi kullanım kararlarından sonra bir mekân kurgusu ortaya koyar.

Plan bir anlamda kendini kısıtlamaktadır. Plan arazi kullanım kararlarını mekân kurgusu üzerinden anlatır; yani hangi mekân hangi arazi kullanım kararıyla ilişkilenecek noktasını belirler ama kamusallık ve kamusal mekân ilişkisini de getirip sosyal donatılara bağlar.

Planlama modernist yaklaşım çerçevesinde araçsal rasyonalite ile çözümler üretir. Dolayısıyla sosyal donatı ve teknik altyapı üzerinden kamusal mekânı ve kamusallığı oluşturduğunu var sayar. Fakat gerçekte, kamusallık ve kamusal mekân, bir planın arazi kullanım kararında verdiği kamu hizmet alanlarından oluşmaz. Mekânın *'kamusal'* olabilmesi, *kamusallığın aktifliği* ile ilişkilidir. Kamusallığın aktif olabilmesi ise salt kamu hizmetine ve fiziki mekâna indirgenemeyecek dinamikler gerektirmektedir. Dolayısıyla şehircilik, plan üzerinden kamusallığı ve kamusal mekânı donatılar ve teknik altyapı üzerinden sağladığını iddia etse de bunun bu şekilde gelişmediği ortadadır. Başka bir ifadeyle, aslında plan, önerilen plan kararlarının *nasıl kamusallık üretebileceği* ile ilgili bir yöntem ortaya koyamamaktadır.

Modern şehircilik, kamusallığa iletişimsel rasyonalite çerçevesinden bakar. Bu bakış açısıyla *kamusallık*, sosyalleşmenin, tüketim kültürü üzerinden değil iletişim kültürü üzerinden

sağlandığı bir zeminde varlık bulabilmektedir. Kamusallığın yapılanabileceği bir sosyalleşmede, hafıza ve deneyim aktarımına dayalı paylaşımlar demokratik bir iletişimi güçlendiren önemli dinamikler olarak ortaya çıkmaktadır. Kamusallığın var olacağı bir sosyal yapı içindeki bireylerin, kamusal özne olabilen bireyler olarak güçlenebilmeleri gereklidir. Kamusal özne de olabilen bireyleri var edebilecek bir ortam, muhayyilenin gelişmesine hizmet verecek araçlara gereksinim duyar. Bu araçların alanı *ekinsel üretkenlik* alanıdır.

Sosyal donatı alanlarına da iletişimsel rasyonalite ile bu araçsallık bağlamında yaklaşmak gereklidir. Kamusal alan oluşturmada araçsal rasyonalite işe yaramamaktadır. Kamu hizmeti bağlamında ele alınan donatıların yer seçiminde, etkili olabilecek faktörler, uygulamada temel iki esas ile sınırlı kalmaktadır. Erişilebilirlik mesafesi ve kullanıcı nüfusuna göre donatıların yer ve büyüklüklerine karar verilmektedir. Bunun sonucu ise çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenmesinde, bu sosyal donatıların ya piyasadaki değer artışlarına engel olmayacak şekilde uygun görülen boşluklara sıkıştırılmalarına ya da tam tersi değer artışı sağlayabilecek alansal büyüklüklere çıkarılmalarına neden olmaktadır. Sonuç olarak ise sosyal donatılar çerçevesinde ele alınan kamu hizmeti de *eğreti bir kamusallığın* aracına dönüşmektedir. Zira bu sistemdeki katılımcılık, dayanışma, güçlü bir kamusalılık gibi niteliklerden yoksun olan mekânsal örgütlenme bir yandan da sosyal donatılardaki hizmetlerin “partileşmesini” ve/veya özel kişilere bırakılmasını lütf değil hak olan servislerin iktidar güçlerinin lütfü gibi sunulmasını kolaylaştırmaktadır. Ortaya çıkan durum ise kamusallığın devlet eliyle eğretilmesi olmaktadır (Doğan, 2007).

Değişim değerinin kullanım değerini yok ettiği ortamda “toplumsal ortak çıkar” kent yönetimlerinin küreselleşme adına rant değerleri artışını hedefleyen mekan üretimlerine endekslenmesi olmaktadır. Bu çerçevede ‘toplum faydasının’ değişim değeri üzerine kurulması ile kent mekânına değişim gözüyle bakan ve kentsel rantlardan aldığı payı arttırmak isteyen özel sermaye gücü ile kent yönetimlerinin, el ele vererek dönüştürdükleri ya da güçlendirdikleri bir kamusalılık anlayışı hâkim olmaktadır. Böylelikle, içeriksel anlamı kapitalist niyetlerle doldurulmuş olan kamusalılık söylemiyle, kent yönetimlerinin, yerel sermayenin gösterdiği ekonomik gelişmenin gereği olarak, küreselleşme adına günümüz kapitalizminin rasyonalitesine uygun mekân düzenlemeleri hedeflemesi kaçınılmaz olmaktadır. Toplumda sosyal sermayenin gelişimi açısından kullanım değerine dayalı olması gereken kamusalılık bilincinin, değişim değeri üzerinden sağlanan toplumsal yarara endekslenmesi, Sennett’in de teşhis etmiş olduğu gibi cemaatçi, hegemonik yapıların ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Sennett, 2013).

Sennett, kültürel ve kentsel yaşam üzerinden ele alarak, kamusal alanın bugün geldiği aşamada, feodalleşme kelimesini kullanmadan, günümüzde feodalleşmenin farklı bir

boyutunun varlığını ortaya koyar. Sennett, günümüzdeki şehirciliğin, zaman, zaman planlama süreciyle, mahalle düzeyinde, gelişen düzenlemelerle, homojen gruplara ayrılma eğilimini beslediğini ortaya koymaktadır. Homojen, adeta cemaatlere bölünen bu ayrışmada, kitleselleşen toplum yapısı, şehirleşmenin modernist süreçte ortaya koyduğu kapalı siteler gibi mekânsallaşma dinamikleriyle, evrilmekte, kentsel yaşamı, canlılığı ve ilericiliği harekete geçirecek aktörler ortadan kalkmakta ve kitleler adeta hipnotize edilmiş gibi, medyanın da desteklediği, karizmatik, popüler karakterlerin peşinden sürüklenmektedir. Bu durum, Sennett'in yorumuyla, en yalın biçimde kamusal alandaki çok sesliliğin ve şehir yaşamındaki çeşitliliğin ortadan kalkmasına neden olmaktadır. (Sennett, 2013).

Kentsel yaşamın toplumsal açıdan homojenleşmesi olgusu ve yeniden feodalleşme iddiaları, kamusal mekânlar açısından da bakıldığında şehirleşmede karşılığını bulmaktadır. Toplumsal açıdan kültürel tüketime yönelik ayrışmanın, gelir dağılımı açısından da bir ayrışmaya denk geldiği ve bunun mekânsal yansımalarının olduğu üzerinde durulmaktadır. Bunun en önemli sonuçlarından birisi kamusal mekânların özelleşmesi sorunudur. Kamusal mekânların özelleşmesi ile ortaya çıkan sosyo-kültürel ortamda tüketim kültürü güvenlik kaygısı ile birleşerek ve bir arada işleyerek, giderek kentlerde farklı kesimlerin kullandığı mekânların ayrışması sonucunu desteklenmektedir. Bunun sonucu, kamusal mekân üretiminin zayıflaması olmaktadır zira özelleşmiş ya da özel sektör tarafından işletilen, güvenlik ve tasarım önlemleri ile kullanıcı denetimi yapılan mekânlar, kamusal niteliklerini yitirmektedirler. Bu noktada kamusal mekânların kentlerdeki rolleri ve önemi ciddi anlamda farklılaşmaktadır (Özgür, 2017).

Homojenleşen bu kentleşme yapısında, yereldeki farklı sermaye odaklı çıkarların değişim değerine odaklı bir ittifak politikası çerçevesinde uzlaşmaları ile şehirleşmede hegemonya stratejilerinin izlenebilmesi de mümkün olmaktadır. Hegemonya stratejileri, toplumsal-siyasal aktörlerin kurdukları ittifakların, şekillendirdikleri sosyo-ekonomik öncelikleri, kendi dünya görüşü ve ideolojileri çerçevesinde yerel halkın ortak iyiliği/çıkarı olarak sunabilme yönünde gösterdikleri bilinçli çabalara dönüşmektedir. Değişim değerine odaklı, küreselleşme çabalarını da içeren iktisadi büyüme politikaları, sermaye ve kent yönetimi ittifakı altında bu hegemonik yapıyı ortaya çıkarmaktadır. Böyle bir sistemin içerisinde kamusallığın yukardan aşağıya doğru biçimlendirilmesi söz konusudur. 'Eğreti kamusalılık' adı verilen bu hegemonik kamusalılık bağlamında kamusallık belli hizmet arzlarına indirgenmektedir. Bunlar genelde, toplumsal içerikli ve geleneksel-kültürel değerlerle kodlanmış faaliyetlerdir. Yoksula yardım faaliyetleri, *Sünnet şölenleri düzenlemek; Şehitler evi yapmak; Huzurevini genişletip darülaceze diye adlandırmak; Kentin futbol kulüplerini beslemek* bunlardan bazılarıdır (Doğan, 2007). Sosyo-kültürel donatı tanımı da bu faaliyet alanları ile sınırlı kalmaya mahkûm olmaktadır. Bu donatılar, homojenleşen ve ayrışan bu

kapalı sistemler içerisinde, kentsel yaşamı, canlılığı ve ilerliliği harekete geçirecek aktörleri yok sayan bir ortamda, ancak bir 'eğreti kamusalılık' aracı olarak işlev görebilmektedir.

Batı demokrasisinin temeli olan gerçek 'kamusalılığı' esas alan bir şehircilik anlayışı için öncelikle iletişimsel rasyonalite çerçevesinde değerlendirilen bir anlayış ile şehirciliğin yeniden anlamlandırılması gereklidir. Bu bakış açısıyla sosyal donatıların da yepyeni bir anlayış ile yeniden yapılandırılmalarına ihtiyaç vardır. Bu mekânlara *ekinsel üretim mekânları* olarak bakabilmek gereklidir. Kamusalılığın aktifliği bağlamında, *ekinsel üretim mekânları* ile şehircilik arasında gizli ilişkisellikler vardır. Bu ilişkisellikler sosyo-kültürel donatı alanlarının iletişimsel rasyonalite kapsamında yeniden yapılandırılmasına yönelik bakış açıları ile bakılabildiğinde görünür hale gelebilmektedirler. Bunları görerek bakabilmek içinse şehircilik içerisinde kamusalılığın okunmasına yönelik olarak *ekinsel üretim mekânlarına* bakan yeni yöntem ve yaklaşımlar geliştirmek gerekmektedir.

Ekinsel üretimin mekânsallaşmasını, sosyo-kültürel tesis alanları bağlamında özellikle tiyatro mekânları üzerinden okumaya çalışmak bu perspektifi yakalamayı sağlamayabilmektedir. Zira *Ekinsel üretimin* mekânsallaşma anlamında en önemli araçlarından birisinin tiyatro mekânı olduğu, hem tiyatronun hem de kamusalılığın tarihsel gelişimlerine, bunların karşılıklı etkileşimlerine, tiyatronun çağdaş ortamdaki rolü ve etkileri üzerine yapılan incelemelere bakıldığında açıkça görülebilmektedir.

Gerek Batı kültüründe, gerekse de Türk kültürü bağlamında, tiyatronun tarihsel gelişimi ve mekân kurgusu üzerine yoğunlaşmak, her iki yönden de benzer bir şekilde tiyatro mekânlarının aslında kamusalılık bağlamında ekinsel üretim mekânları olarak değerlendirilebileceğini görebilmek bu teori açısından önemlidir.

4.3 EKİNSEL ÜRETİM MEKÂNI VE TİYATRO

“Sanatın temelinde muhayyile vardır. Sanatçının büyüklüğü muhayyilesinin büyüklüğü ile ilişkilidir. Sanatın maddesi dildir. Sanatta takip edilebilecek bir dilin olması gerekir. Muhayyile büyüdükçe, doğaya topluma ve insana dair görme gücü arttıkça, sanat eserinin ifade ettiği şey asla bizim kendi başımıza kalsak göremeyeceğimiz bir şeydir” (Cündioğlu, URL-19)

Arendt, Antik Yunan'daki toplumsal dinamiklerin içinde yatan, erdemli insanın temel hedef alındığı insan koşullamasından yola çıkarak ilkeselliğini belirlediği kamusal alanı, söylemin ve eylemin, çeşitliliğin, özgürlüğün ve hayata karşı sorumluluğun üstlenildiği bir iletişim ortamı olarak ele almıştır.

Habermas için de, kamusal alan, çoğulcu demokrasiinin vazgeçilmez olan iletişim ve tartışma alanıdır. Negt ve Kluge kamusal alanların çoğulluğuna dikkat çekerken emeğin kişinin kazanımına dönüşebileceği ve deneyim aktarımının da yer alması gereken bir ortama

dikkat çekmişlerdir. Tüm bu yazarlar kamusal alanın aşınması ve nedenleri üzerinde durmuşlar ve çağdaş kapitalizmin yarattığı tüketim toplumunun bundaki rolüne dikkat çekmişlerdir.

Avrupa’da modernist düşünce ve kapitalizmin dönüştürdüğü bireyin etrafına örülen duvarlar ile aslında kamusal alanın nasıl aşındığını anlatan bir diğer teorisyen yazar da Richard Sennett’dir. Sennett bu değerlendirmeleri yaparken daha detaycı bir yaklaşım ile bireydeki karakter aşınması üzerinden aslında kamusal alanın da nasıl aşındığını anlatmaktadır.

Sennett’e göre kapitalizm ile birlikte ilerleme kaydeden pozitivist bilimlerin ışığında gelişen Modernist süreç, kültürel anlamda bireyin ve bireysel karakterin ciddi anlamda değişimine ve dönüşümüne neden olmuştur. Bu dönüşümün bedeli toplumsal olanın gittikçe yitirilmesi ve bunun sonucunda da kamusal alanın gittikçe aşınması olmuştur. Kamusal alandaki bu aşınma, bu alandaki fikir ve düşünce gelişimine ait sanatsal daralmalarla belirgin bir şekilde takip edilebilmektedir. Sennett toplumsal dönüşümlerde tiyatro ve sokak ilişkileri ile kurduğu karşılaştırmalar üzerinden bu aşınmayı çok açık bir şekilde gösterebilmiştir.

Kamusal alanın aşınmasının aşama, aşama yaşanmasında sokaktaki günlük yaşam ile tiyatro ilişkisinin aslında ne denimli bağlantılı olduğu, tiyatronun günlük yaşama dair önemli bir söylem ve yansıma alanı olarak nasıl bir rol oynadığı Richard Sennett’in *‘Kamusal İnsan’ın Çöküşü* adlı kitabındaki teorik yaklaşımı içerisinde açıkça takip edilebilmektedir. Bu bağlantı ve ilişkisellik, tiyatronun düşünce tarihi ile olan derin ilişkisi anlaşıldığında daha açık bir şekilde idrak edilebilmektedir. Sevda Şener’in *‘Düşünce Tarihi Boyunca Tiyatro’* adlı eseri ile Alev Alatlı’nın dört ciltlik *‘Batı Düşünce Tarihi’* adlı derleme çalışması üzerinden, tiyatro sanatının düşünce tarihi ile olan yakın ilişkisi değerlendirildiğinde, tiyatro ve düşünsel gelişim ile tiyatro ve kentli insan gelişiminin birbirini etkileyen birlikteliği açık bir şekilde kendini ortaya koymaktadır. Kentli insanın geçirdiği sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümler çerçevesinde evrilen düşünceyi takiben, toplumsal yaşamın özel ve kamusal arasındaki gelgitleri tiyatro sanatının kendi içindeki değişim ve dönüşümleri ile çok ciddi bir etkileşim içerisinde. Tiyatro sanatı sosyolojik oluşumlara sürekli tepki veren, toplumsal muhayyilenin ufuklarını zorlayan, otorite karşısında sürekli muhalif söylemler aramaya çalışan, politik yapısını açık ya da örtük bir şekilde her zaman barındırmış olan, kamusal insanın yansımalarını ortaya koyan ve bu özellikleri dolayısıyla da kamusal alana hizmet eden bir araç olmuştur.

Tiyatro, düşünce tarihi boyunca ile dönüşen ve değişen sosyo-ekonomik dinamiklerin ortaya çıkardığı atmosferde, edebiyat, sanat, bilim ve felsefedeki gelişimleri de kullanarak, muhayyilenin ufuklarının açılmasında *‘eylemsel’* bir üretkenliği kullanmaktadır. Bu üretkenlik hangi biçim ve formda olursa olsun nesiller arası deneyim aktarımını sağlayan

temel bir araç niteliğindedir. Bu deneyim aktarımı üretimin '*kazanımı kendinde biriktirme*' amacına hizmet ederek, üretimin aslında '*ekinsel*' bir anlam taşımasına da neden olmaktadır. Her türlü değişen sosyolojik ortamda tiyatro tarihinin birikimi ve eyleyerek kazandığı deneyimleri daha sonraki üretimlerin de tohumlarını oluşturmaktadır. Bu *ekinsel üretkenlik* sadece tiyatro alanında kazanılmış deneyimler olarak kalmamakta aynı zamanda muhayyilenin ve kamusal düşünce yeteneğinin de gelişiminde önemli bir araç niteliği taşımaktadır.

Muhayyile büyüdükçe, doğaya topluma ve insana dair görme gücü artar ve özel alanda sıkışmış bireyin asla kendi başına kalsa göremeyeceği bakış açılarının kazanılmasını sağlamaktadır. Bu farklı bakış açılarının kazanılabilmesi üretkenliğin '*ekinsel*' anlamda bir öz niteliksel, yani kazanımı kendinde barındıran bir değerinin var olabilmesi ile mümkündür. Bu öz niteliksel değer dışarıdan bir etki ya da zorlama ile yapılandırılacak bir değer değildir. Bu değer üretkenliğin olduğu mekânda, yapılan üretimin zamanın ruhu ile bağlantı kurarak toplumsal olanı ve bireyi sorgulayabilen ve politik olabilen, tartışabilen, özgürlüğünü hayata karşı sorumluluğundan alan bir ortamın varlığı ve muhayyileye hizmet etme arzusu ile üretim sürecinde kendiliğinden biçimlenen bir değerdir. Bu değer Batı'da Antik Yunan'dan bu yana tiyatro sanatında var olmuş olan bir değerdir. Doğu da ise bu değer ancak örtük bir şekilde de olsa ritüellerde ve kıssalarda kendini hissettirerek başlamıştır.

...hâlâ büyük ölçüde aynı bilincin taşıyıcıları olduğumuza inanıyorum. Ne Tanzimat, ne Meşrutiyet, ne de Cumhuriyet devri bu bilinç yapısını değiştirebildi. Değiştiremezdi de zaten. Dinci veya dinsiz, bu ülkenin bütün haylaz çocukları şiiriyet ehlidir! Görselliğe değil, işitselliğe yatkın bir tabiatları vardır. Gizeme, sırta, esrara... Sanatçısı pek yoktur bu yüzden, ama şairi vardır. Edebiyatçısı, Hikâyecisi, Kıssacısı...(Cündioğlu, URL-20)

“... Genelde Doğu söze sadakatinden asla vazgeçmemiş, kurulan yeni şehirlerin hiçbiri bozkırlardan ve çöllerden akıp duran yüz binlerin şiire ve müziğe olan düşkünlüğünü değiştirmeyi başaramamıştır. Mevsimlere göre biteviye yer değiştiren zaman-merkezli topluluklarda şiir ve müziğin, buldukları yerden kıpırdamayan mekân-merkezli (yerleşik) toplumlarda ise plastik sanatların gelişmesi kaçınılmazdı. Kulağın kavrayışı için topluluk olmak yeterliyken, gözün kavrayışı için bu toplulukların muhkem bir topluma da dönüşmesi gerekiyordu...” (Cündioğlu, URL-20)

“...Böylece yerleşik toplumlar plastik sanatları (mimarlık, heykeltıraşlık, resim), yani mekân içinde açılan şekillerin sanatlarını doğurmuşlardır; göçebeler ise, sesle ilgili (fonetik) sanatları (müzik ve şiir), yani zaman içinde akıp giden şekillerin sanatlarını doğurmuşlardır...” (Cündioğlu, URL-20)

İnsanoğlunun evriminde, düşünce, bilim ve ticari gelişmeler *kentleşme* olgusunu ortaya çıkarmıştır. Kentli yaşam ise yerleşikleşmeyi ve mekânsallaşmayı gerektirmiş, sosyo-ekonomik dinamikler ile gittikçe gelişmiş, değişmiş ve dönüşmüştür. Düşünce ve sanatın gelişimi ise bu mekânsallaşmanın anlamını sorgulamış ve geleceğin mekânlarını kurgulama yolunda tahayyül gücünü geliştirmiştir. Bir yandan da sanatsal, felsefi ve bilimsel çalışmaların kendi mekânlarını ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla kentlileşme anlamındaki

yerleşiklik, sanatsal, felsefi ve bilimsel çalışmaların mekânsallaşması ile oluşan bir kültürel altyapıyı da barındırmaktadır.

Kent yaşamındaki mekânsal ve toplumsal dinamikler birbirleriyle diyalektik bir ilişki içerisinde sürekli bir değişim ve dönüşüm geçirmişlerdir. Tiyatro sanatı, bu diyalektik eksende, kendi mekânını bulabildiği ölçüde, bu değişim ve dönüşümlere karşı tepkisini ortaya koyarak var olmuş ve süreklilik kazanmıştır. Metalaşmadan mekânsallaşabildiği oranda da toplumsal gelişmelerin bir aracı olmuştur.

Batı kültüründe Antik Yunan'dan beridir tiyatronun evrimine bakıldığında tiyatro kendi *ekinsel üretimi* için mekânsal karşılığını bulabildiği oranda sürekli sosyolojik olana verdiği tepkilerle ve/veya sorgulayan düşünce yapısıyla, muhayyilenin gelişimine hizmet etmiştir. Muhayyilenin gelişimi de mekânsal ortamda yaygınlaştığı ölçüde kamusal bilincin gelişimini sağlamıştır.

BATI TİYATRO TARİHİ	2500 YILLIK GELİŞİM SÜRECİ	M. S. 21. YÜZYIL	DOLAYSIZ TİYATRO
		M. S. 21. YÜZYIL	YOKSUL TİYATRO
		M.S. 20. YÜZYIL	ABSURD TİYATRO
		M.S. 20. YÜZYIL	POLİTİK TİYATRO
		M.S. 20. YÜZYIL	DIŞAVURUMCULUK
		M.S. 20. YÜZYIL	ARTAUD VE KİYİCİ TİYATRO
		M.S. 20. YÜZYIL	GERÇEK ÜSTÜCÜLÜK
		M.S. 20. YÜZYIL	GELECEKÇİLİK
		M.S. 19.YÜZYIL-20. YÜZYIL	KARŞI GERÇEKÇİ EĞİLİMLER
		M.S. 19. YÜZYIL	GERÇEKÇİ AKIM
		M.S. 18.YÜZYIL-19. YÜZYIL	ROMANTİK AKIM
		18. YÜZYIL	18. YÜZYILDA YENİ YORUMLAR
		M.S. 16.YÜZYIL-17. YÜZYIL	KLASİK AKIM
		M.S. 14.YÜZYIL-16. YÜZYIL	RÖNESANSTA SAVUNMALAR
		M.S. 6.YÜZYIL-14. YÜZYIL	ORTAÇAĞDA SUÇLAMALAR
		M.Ö. 1. YÜZYIL- M.S. 5. YÜZYIL	ROMA TİYATROSU
M.Ö. 4. ve 5. YÜZYIL	YUNAN TİYATROSU		

Tablo 4.1. : Avrupa Tiyatro Düşünce Tarihi

Kaynak: Yazar tarafından bu çalışma için tablolaştırılmıştır.

Sanayileşmenin etkisi ile gelişen kapitalizm sürecinde ve sonrasında, kentin mekânsallaşması, sürekli tüketim toplumuna hizmet edecek bir şekilde dönüşüm geçirmiştir. Her türlü “mekân” çağdaş kapitalizmin etkisi ile tüketim odaklı bir dönüşüm geçirmiş ve günümüzde bir meta özelliği taşıyor hale gelmiştir. Ancak, Tiyatro alanındaki *ekinsel üretkenliğin* kent yaşamındaki sürekliliği için, bu üretkenliğin kendi zamanına ait mekânsal anlamdaki karşılığını bulabilmesi gerekir. Eyleme dönüşebilmesi, deneyim birikimi sağlayabilmesi, bellek oluşturabilmesi, tüketiciye değil kullanıcıya hitap edebilmesi, kamusal bir ortama hizmet verebilmesi, seyirci yetiştirebilmesi gibi temel özellikleri dolayısıyla, *ekinsel üretim* kendi özerk mekânına ihtiyaç duyar. Bir tiyatro mekânının sadece

meta olarak değer kazanması, tiyatronun eylem alanındaki *ekinsel üretkenliğin* her türlü öz niteliksel değerleri ile ciddi bir tezatlık oluşturmaktadır.

Avrupa düşünce tarihi boyunca, sosyo-ekonomik dinamiklerle değişen kent yaşamında tiyatro mekânlarının, seyirci ve oyuncu ilişkisi temelinde, kamusal ve özel ayırımına dair yaşanan değişim ve dönüşümlerin bir yansımaları taşıdıkları özellikle Sennett'in anlatımının izinden gidildiğinde, net bir şekilde takip edilebilmektedir. Bir sonraki bölümde bir yandan bu takibin izinden gidilerek bu mekânsal farklılaşmalar gözler önüne serilmiş, bir yandan da hem Sevda Şener'in '*Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*' adlı eserinden hem de Alev Alatlının '*Batı Düşünce Tarihi*' adlı dört ciltlik derleme çalışmasından yola çıkılarak birbiriyle ilişkilenen düşünce gelişim tarihi ve tiyatro ilişkisi gösterilmiştir. Bu çapraz okumalarla, Batı düşünce tarihinin izinde gelişen tiyatronun kamusal alan oluşumu ve gelişimi ile olan ilişkisini, tiyatronun kamusal alan gelişiminde nasıl etkili olduğunu, mekânsallaşmasındaki dönüşümlerin nelerin yansımaları olduğunu ve neleri etkilediğini, izlemek mümkün olabilmektedir.

Kamusal Alan'ın varlığı ve gelişimi kent yaşamındaki demokratik ortamın varlığı ile ilgilidir. Demokratik ortamın gelişmişliği kamusal alan varlığını hem çoğaltmakta hem de genişletmektedir. Kamusal alan gelişmesi kamusal alan bilincini geliştirmektedir. Bu ortamın gelişebilmesi, hem bireysel hem de kamusal muhayyilenin gelişebilmesine, düşünce ve ifade özgürlüğü ile kamusal ve özel alana dair toplumsal değişimlerde yaşanan sorunların irdelenebilmesine, masaya yatırılabilmesine bağlıdır. Tiyatronun her türlü sosyolojik değişime direkt tepki veren bir yapısı vardır ve bu Batı'daki bütün farklı tiyatro akımlarında açıkça gözlemlenmektedir. Tiyatro, bu öz niteliği dolayısıyla, meta olmadan mekânsallaşabildiği ölçüde, bu alandaki üretimi "*ekinsel*" bir yapıya dönüştürebilmektedir. Bu yönüyle de kamusal alan gelişiminde önemli bir araç olarak rol aldığı açık bir şekilde anlaşılabilmektedir.

Türk tiyatro sanatı Batı'da gözlemlenen bir evrim süreci geçirmemiştir. İlk dönemlerinde ve ancak 15. yüzyılda, Asya ve Orta Doğu kültürünün dinamikleri ile gelişen eylemsel gösteri sanatı kısa ve hikâyeler içerisinde örüntülenmiştir. Tiyatro bu kültürde tabandan yol alarak gelişmemiş ve Batı'da olduğu gibi düşüncenin ve bilimin gelişim aşamalarını takiben ve sırasıyla tamamlayarak evrilmemiştir. Ancak Tanzimat döneminde Batı tiyatrosunun dinamiklerinin devlet eliyle entegrasyonu sonucu tiyatro sanatı daha geniş anlamda icra edilir olmuş ve ağırlıklı da Batılı azınlıklar bünyesinde gelişmiştir. Tiyatro sanatı, toplumsal muhayyilenin hâkim gücüyle değil, *yabancı sermaye odaklı burjuva sınıfı* ve devlet çıkarlarının birleşmesi sonucu erkin desteği ile görünür olmuş ve bunun sonucu tiyatro mekânları ortaya çıkmıştır. *Kamusal alan* da bu kesimlerin yaşadığı bir *ayrıcılık* olarak

kaldığından demokratik içeriğinden çok farklı neredeyse karşıtı bir anlamda bu topraklara girmiştir.

ANADOLU VE TÜRK TİYATRO TARİHİ	???	M.S. 21. YÜZYIL	??
		M.S. 21. YÜZYIL	??
		M.S. 20. YÜZYIL	POLİTİK TİYATRO
		M.S. 20. YÜZYIL	POLİTİK TİYATRO
		M.S. 20. YÜZYIL	POLİTİK TİYATRO
		M.S. 20. YÜZYIL	MUHSİN ERTUĞRUL
		M.S. 20. YÜZYIL	DEVLET TİYATROLARI
		M.S. 20. YÜZYIL	ŞEHİR TİYATROLARI
		M.S. 19. YÜZYIL-20. YÜZYIL	TANZİMAT TİYATROLARI
		M.S. 19. YÜZYIL	TANZİMAT TİYATROLARI
		M.S. 18. YÜZYIL-19. YÜZYIL	
		18. YÜZYIL	ORTA OYUNU
		M.S. 16. YÜZYIL-17. YÜZYIL	GÖLGE OYUNU
		M.S. 15. YÜZYIL	KUKLA

Tablo 4.2. : Türk Tiyatro Düşünce Tarihi

Kaynak: Yazar tarafından bu çalışma için tablolaştırılmıştır.

Cumhuriyet ile başlayan dönem ise tiyatro sanatının bilinçli olarak Türkiye'nin kendi yetiştirdiği aydın sınıfı eliyle tabandan yapılanabilmesi için çok yoğun bir üretkenliğin hâkim olduğu yıllar olmuştur. Öyleki bu üretkenlik halen 2000'ler sonrasında ektiği ekinleri biçmeye ve yeni tohumlar geliştirmeye devam edebilmektedir. Tiyatro tarihinin Osmanlı ve Türkiye topraklarındaki bu serüveni bu bölümün son üç alt başlığında dönemlere ayrılarak ele alınmıştır. Bu dönemlerin ayrımı tiyatronun hem niteliksel, hem niceliksel, hem de mekânsal özelliklerinin değişimi ile ilgili olarak, '1960 Öncesi Türk Tiyatrosu', '1960-1980 Arası Türk Tiyatrosu', '1980 Sonrası Türk Tiyatrosu' üç farklı dönemde ele alınmıştır. Bu dönemler sırasıyla yazılan bölümler çerçevesinde okunduğunda, Türkiye'deki tiyatro sanatının her türlü ekonomik ve siyasi olumsuzluklara karşı sürekli yeniden kendi içinden doğduğunu göstermektedir. Hatta 1990'lardan itibaren gelen tiyatro nesli ile üretkenlikte bugüne kadar eşi benzeri görülmeyen bir atılım yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak tabii ki yine de bu üretken neslin Cumhuriyet dönemindeki ekin sel üretkenliğin evlatları oldukları gerçeğini unutmamak gereklidir. O dönemde, ulusal bir tiyatro yaratma adanmışlığı ile belki de bir toplumsal projeye indirgendiği düşünülen ve bu yüzden eleştirilebilen tiyatro atılımları (Tüfekçi, 2011), o gün o süreçleri yaşayabildiğinden ancak dört-beş nesil sonrasında, bugün uluslararası tiyatro camiasıyla neredeyse eşdeğer bir sanat icra edebilen bir tiyatroyu var edebilmiştir. Aslında bu nesiller arası gelişimin takibi, bir yönüyle de bugün uluslararası değer gören Türk tiyatrosunun bu yaşadığı serüvende,

tiyatronun aslında nasıl bir *ekinsel üretkenlik mekânı* olduğunun ve toplumsal ortamda olup bitenlere tepkiler vererek nasıl geliştiğinin de bir göstergesi olmaktadır. 2000'lerde değerlerini üretkenlik üzerine yapılandıran yeni nesil gerek sanatsal, gerekse de mekânsal anlamda yenilikler getirmişlerdir ve üretmeye de devam etmektedirler. Bütün imkânsızlıklara rağmen uluslararası bir ifade ve anlatım seviyesine ulaşabilmiş olan tiyatro sanatı, her ne kadar kısıtlı bir kamusal ortamda sıkışıp kalmış dahi olsa neredeyse artık kendi dilini oluşturmayı başarabilmiştir.

“Yurtdışından gelen ekipler bir şeye dâhil olduklarında ya da biz yurt dışına gidip de onlara dâhil olduğumuzda özendiğimiz gösterilerin artık azaldığını fark ediyorum. Örneğin, Peter Brook'un geçen sezon getirdiği oyunda biz çok şaşırmadık. Bunlar zaten bizde vardı. Onun çok derin ve çok aşamalı bir tiyatro geçmişiyle vardığı nokta bizim için sadece çok ilginçti... Bu bizim Batı ile orta oyunu senteziyle beslediğimiz bir noktaydı...”(Sertdemir, URL-21)

4.3.1 Batı Tiyatro Düşüncesi ve Kamusalılık

Antik Yunan'da gelişmiş bir tiyatro sanatının varlığı bilinmektedir. Bu sanat en etkin ürünlerini klasik çağda vermiştir. Yunan klasik çağı, Atina'nın siyaset alanında güçlendiği, ekonomik açıdan kalkındığı, demokratik yönetimi gerçekleştirdiği ve gelir fazlasının sanat eserlerinin yapımına harcadığı dönemdir. Atina demokrasinin gereksindiği özgür ve sorumlu vatandaşın yetiştirilmesinde, tiyatrodan da görev beklenmiştir. Bu ortamda tiyatro, önce dinsel gösterilerin bir uzantısı olarak, sonra da özgün ve bağımsız bir sanat dalı olarak gelişmiştir. Tiyatro, bir yandan seyirciyi dinsel kökenli bir coşku süreci içerisine sokarken, bir yandan da onu, toplumun ahlak kuralları doğrultusunda eğitmiş, duyguların akıl ve sağduyu ile denetim altına alınmasına yardımcı olmuştur (Şener,2014; Arendt, 2014).

Antik Yunan'da tiyatro sanatının niteliği üzerinde ilk düşünenler çağın filozofları olmuşlardır. Platon ve Aristoteles tiyatro sanatının toplumdaki işlevini araştırmışlardır. Bu araştırmalarda tiyatro sanatının, seyirci üzerindeki olağan üstü etkisi göz önünde tutulmuştur.

Sanat hakkında görüşlerini bir bütün olarak sunan ilk düşünür ise Aristoteles'tir (İ.Ö. 384-322). Aristoteles '*Poetika*' adlı eserinde çeşitli sanatları, belli başlı özellikleri bakımından karşılaştırmıştır. Bu eserde Aristoteles çağının en önemli tiyatro türü olan tragedya üzerinde durmuştur. Daha sonraki kuramcılar, *Poetika*'dan yola çıkarak tragedya türünü incelemişlerdir. Ancak *Poetika*'da Komedi türü çok az ele alınmıştır. Komedi türünün Antik Yunan'da, tragedya'dan daha az önemsendiğini, kuramcılar tarafından da daha az incelendiğini söylemek mümkündür. Bununla beraber *Poetika*'da komedi üzerine söylenenler, yüzyıllarca komedi tanımının temel çizgisini oluşturmuş, komedi Aristoteles'ten yola çıkılarak açıklanmıştır (Şener,2014).

Aristoteles'in *Poetika*'da ele aldığı görüşleri, onun felsefe sisteminin bütünü içinde bir anlam taşımaktadır. Aristoteles felsefesi şiir sanatlarına toplum içinde saygın bir yer vermiştir. Özellikle de tragedya sanatının imkân tanıdığı sanatsal heyecanların, bireyi, olumlu yönde etkileyebileceğini göstermiştir. Aristoteles sanatın kendine özgü bir etkileme gücü olduğunu, özellikle tragedyanın, bu gücü tam olarak kullandığı zaman canlı bir hoşlanma duygusu uyandırdığını söyleyerek, tragedya ve estetik duygu arasında sağlam bir bağ kurmuştur. Aristoteles sanata ahlak eğiticiliği yüklememekle birlikte, sanat yapıtının toplum yargılarına ters düşmemesi gerektiğine değinmiştir (Şener,2014).

Aristoteles'e göre tragedya yaşamı taklit eder, fakat yaşamı genel ve tipik yanını, evrensel yanını, akla uygun ve olası olanı ele alır. Ayrıca onu olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi yani düzeltip yetkinleştirerek yansıtır. Aristoteles'e göre sanat, gerçekleri doğal gelişimleri içinde ve Tanrısal doğru erişme doğrultusunda etkinleştirerek yansıtır. Sanat soyut güzellik ideasına, güzel olan somut varlıklardan giderek varır.

Poetika'da tragedya tanımı şu şekilde yapılmaktadır: "*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu tutkularından temizlemektir (Katharsis)*". Sevdâ Şener (Şener,2014) dilimize arınma diye aktardığımız bu sözcüğün anlamının kesin olmadığı üzerinde durmaktadır. Şener, *'katharsis'* sözcüğünün, eski Yunan'da bir hekimlik terimi olarak, kötü ve zararlı maddelerin vücuttan atılması anlamında kullanılırken, daha sonra dinsel ve ahlaksal anlamda, mecazi olarak da ifade kazandığına değinmektedir.

Katharsis sözcüğünü doğrudan doğruya sanata uygulayan Aristoteles olmuştur. Poetika'da *'katharsis'*, korku ve acıma gibi ruha zararlı olan heyecanların boşalmasıyla, ruhun rahatlaması anlamına gelmektedir. Aristoteles, arınma kavramı ile tragedyanın heyecanları uyandırdıktan sonra onları boşaltmakla insan ruhunu dinginliğe kavuşturduğu üzerinde durmaktadır. Ancak Poetika'da *'katharsis'* genel anlamıyla, İnsanı, ruhu için zararlı olan, bencil ve sivri heyecanlardan kurtaran, onu hem daha sağlıklı, hem özgecil yapan, günlük olayların ötesinde, insanın değişmeyen kaderi, bu kaderle kavgası üzerine düşündüren bir işlemdir; bir arınma işlemidir. Doğrudan doğruya ahlaksal bir amaca hizmet etmez; kişiyi bir ahlak kuralı üzerinde eğitmez; fakat onu daha dengeli, daha olgun bir kişi yapar ve dolayısıyla toplum ahlakına hizmet etmiş olur. Aynı zamanda, insanı özel durumlar üzerinde düşünmekten kurtarıp evrensel olana yönelttiği için felsefi düşünceye katkıda bulunur (Şener,2014).

Aristoteles, Poetika adlı eserinde sanatın eğitici rolü olduğunu kabul etmekle beraber başka işlevleri olduğunu da belirtmiştir. Bu eserinde Aristoteles özellikle müzik sanatının üç işlevi üzerinde durmuştur. Müzik sanatının eğiticiликten başka iki işlevi daha vardır. Bunlardan birisi insanı rahatlatmasıdır. Bu tür müzik yorgunluktan sonraki dinlenme süreleri için

yararlıdır. Kişiyi yeniden canlılığa kavuşturur. Müziğin diğer işlevi ise dinlenmenin ardından gelen boş zamanda görülür. Çalışmadan ve dinlenmeden arta kalan zamanda müzik, daha yüksek bir amaca yönelir. Bu amaç, kişiliği geliştirmek ve düşünce yeteneğini arttırmaktır. Bu üçüncü işlevi ile müzik kültüre katkıda bulunur (Şener,2014).

Yunan Helenistik döneminde, kültür ve sanat merkezleri, Yunanistan'ın dışındaki kentlere kaymış, İskenderiye en önemli kültür merkezi konumuna gelmiştir. Daha sonra Roma kenti gelişip siyasal yaşamda önemli bir yer kazanmıştır. Bu dönemde kültür ve sanatın bu kentte yoğunlaştığı görülür. Roma İmparatorluğu'nun egemenliği altındaki kentlerde yaşayan sanatçı ve düşünürler Roma'ya gidiyor, çalışmalarını Roma'da sürdürüyorlardır. Roma sanatı başlangıçta Yunan sanatının devamı olmuştur. Daha sonra Roma'nın kendine özgü yaşam anlayışı, kültürü, ekonomik durumu, kendi sentezini yaratmıştır.

Roma sanatından beklenen, günlük yaşamı kolaylaştırmak ve insanı bu yaşama daha iyi uyacak biçimde eğitmek olmuştur. Atina komedyasından aldıkları konuları, Romalıların günlük yaşantısına, aile ilişkilerine uyarlamışlardır. Amaç seyirciyi günlük ilişkilerini yöneten kurallar üzerine eğitmektir. Yunan tiyatrosunda olduğu gibi ilgi, önemli siyasal sorunlara, yaşamın dramatik anlamına ve gülünç çelişkilere yöneltilmemiştir. Roma komedyasının dokusu küçük sorunlardan örülmüştür. Roma komedyalarında kişilerin günlük yaşamdan alındığı, gerçekçi bir biçimde yansıtıldığı, belli kusurlarının sivriltilecek tiplendirildiği görülür. Tiyatro genel ve ortak sorunlardan insan yaşamının trajik anlamından uzaklaşmış, bireysel ve öznel olana yönelmiştir (Şener,2014).

İnsanlar arası ilişkileri sağlam yasalarla belirlenmiş olan Roma toplumunda, yazarın görevi halkı eğlendirmek ve ona ahlaka uygun öğütler vermektir. Yunan ve Roma tiyatro eserlerinde, eğitici işlevin birbirinden farklı olarak yorumlandığı gözlemlenir. Eski Yunan'da tiyatro değer yargılarının tartışıldığı, önemli toplum sorunlarının incelendiği sorumlulukların eleştirildiği bir alandır (Arendt, 2014; Şener, 2014). Eğitim, seyirciyi düşünen, bilinçli, sorumlu ve erdemli bir yurttaş yaratmayı amaçlar. Roma tiyatrosunda ise günlük ilişkiler sergilenmekte, bu ilişkiler içerisinde kişinin nasıl davranması gerektiği gösterilmektedir. Eğitimin amacı seyirciyi tüm davranışlarında dinin ve yasaların kurallarına uyan, disiplinli bir yurttaş yapmaktır (Şener,2014).

Roma döneminden günümüze kalan tek tamamlanmış tiyatro eleştiri ve kuram eseri Horatius'un *Ars Poetika*'sıdır. İ.Ö. 24-20 yıllarında yazıldığı tahmin edilen bu eser '*Pisos'a Mektup*' (*Epistola Ad Pisones*) adıyla bilinmektedir. Aristoteles'in *Poetika*'sı ile Horatius'un *Ars Poetika*'sı klasik Batı tiyatro anlayışını yoğurmuş temel eserlerdir.

Aristoteles'in eseri çözümlenmeye, genel kuralları tanımlamaya ve temelde yatan sanat ilkesini açıklamaya çalışmasına karşın, Horatius eleştiriye yöneliktir. Çağının yazarlarını

eleştirir. Kusurlarını gösterir. Horatius pratik yarar gözetir. Yazarın, toplumun yadırgamayacağı biçimde yaşamasını, toplumu geleneksel değerler açısından eğitmesini ister. Yazar, topluma katkıda bulunurken onu yeni yönelişlere zorlamayan, törelerin dışına çıkmayan kişi olmalıdır. Eski Yunan'da olduğu gibi yazarın değerleri denetlemesi, tartışması gereksizdir. Sanata yönelik bu yaklaşım, Roma İmparatorluğunda, egemen iktidar erkin gücü altında, Yunan demokrasisindeki kamusal alanın varlığının sönümlenmiş olması ile ilişkilidir (Arendt, 2014).

Roma'da sanat sevilmeyle beraber toplumdaki etkinliğini yitirmiştir. Artık sanat bir '*kültür yapım*'sı değil bir '*kültür anlatımcısı*'dır (Şener,2014). Günlük gerçekleri dile getirir. Günlük yaşama katkıda bulunur. Gerçekçi ve işlevseldir. Görevi eğlendirmek ve öğretmektir (Şener,2014).

Horatius, Aristoteles gibi trajik olayın etkisi üzerinde durmamış, anlatımda ustalığa önem vermiştir. Pek çok konuda Aristoteles'i yankılamak ile beraber '*arınma*' tanımı üzerinde durmaması ilginçtir. Horatius'un bu yaklaşımı, özden çok biçim ve anlatım üzerinde duran, sanatta ustalığa ve hünere değer veren Roma eğilimine uygundur.

Horatius tümün uyumunu gözetir. Tıpkı Roma'da insanın çevresi ile uyum içinde olması, tümün düzeninin dışına çıkmaması gibi, sanat eserinde de, her öge tümün düzenine uymalı, kendi başına bir değer olmaya kalkışmamalıdır. Yunan'da olduğu gibi toplumsal uyumu yaratan özgür birey değil toplumsal uyuma ayak uyduran bağımlı birey söz konusudur artık. Sanat, bu toplumsal gerçeğe ayna tutmaktadır (Şener,2014).

Ortaçağa girilmesiyle beraber, dönemin tutuculuğu yaşam konusunda yeni görüş üretmeye elverişli olamamıştır. Bu durumda tiyatro düşüncesi de gelişmemiştir. Bu dönemde, kişilerin, yaşama karşı eleştirel bir tavır alabilmeleri mümkünde değildir. Sanat ve tiyatro sanatı konusunda özgün bir görüş üretilemez, eleştiri yapılamaz. Bu çağda güzelliğe ve sanata ilişkin görüşler, felsefe kapsamı içinde sıkışıp kalmış ve din öğretilerine özümletilmiştir. Sonuç olarak ortaçağ tiyatro düşüncesi, yeni bir görüş üretmemiş, türlerin ayrımı, ahlak eğitimi gibi antik dönem kuramcılarının düşüncelerini yinelemiş, tragedyada yıkımın yazgı olduğunu vurgulamıştır. Tiyatro düşüncesinin gelişmemiş olmasının nedeni, ortaçağda tiyatronun yasaklanması, din adamlarının tiyatronun zararları üzerinde bildiriler yayımlamış olmalarıdır. Örneğin, İngiltere'de Rahip T. Wilcocke, 1577'de verdiği bir vaazda, kalabalıkların doldurduğu tiyatroların Londra'nın budalalık ve savurganlık anıtı olduğunu belirtmiştir. Wilcocke, veba salgını dolayısıyla tiyatroların kapatılmasına değinmiş, bu önlemin hastalığı ancak geçici olarak önleyebileceğini, hastalık nedenini ortadan kaldıramayacağını çünkü asıl nedenin insanların günahı olduğunu dile getirmiştir.

Bu günaha oyuncuların yol açtığını söyleyen Wilcocke, veba hastalığına tiyatronun neden olduğunu ileri sürmüştür (Şener,2014).

15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa’da ekonomik, toplumsal ve coğrafi gelişmelere bağlı olarak çok canlı bir tiyatro hareketi de gözlemlenir. Bu dönemde tiyatro, küçük esnafı da, varlıklı orta sınıfı da, soyluları da ilgilendirmektedir. Tiyatro her sınıfın isteğine cevap verdiği için farklı sanat ölçülerinin başarılı bir sentezini yapmış, kendini canlı, hareketli, eğlenceli ve anlamlı bir sanat dalı olarak kabul ettirmiştir (Şener,2014).

Bu dönemde, ulusal farklılıklara rağmen oyunlar, her ülkede birbirine benzeyen toplum koşullarının etkisini taşımaktadır. Seyircisi, derebeylik düzeninden koparak, şehirlere yerleşen, ticaretle, bezirgânlıkla zenginleşmiş lonca esnafı olan bu tiyatro, onların değer yargılarını, akılcı, gerçekçi, dünya görüşünü, çıkara ve yarara yönelik çabalarını yansıtır (Sennett, 2013; Şener,2014). Bu tiyatro yeni gelişen burjuvazi ile oluşan yeni orta sınıfın hala özenmekten geri kalamadıkları derebeylik değerlerine saygılıdır. Bunlar; kahramanlık, mertlik, sadakat, cesaret, gibi, bireyi yücelten, soylulara özgü değerlerdir (Sennett, 2013; Şener,2014).

Rönesans’ta güçlenen bireyin atılım gücü, yeni bir edim alanı bulmuştur sahnede. Yanılsama da olsa, burjuvaziye, gücünü sınama, tutkularını gerçekleştirme ve sorgulama olanağı yaratılmıştır. Yeni gelişen orta sınıfın zenginlik ve güçlülük tutkusu, oyunların ateşleyici gücü olmuştur (Sennett, 2013; Şener,2014). Önemi yitirmeye başlamış olsa bile halen çekiciliğini koruyabilen geleneksel ahlak değerleri ise bu yıkıcı tutku ile bir çelişki içindedir. Karşıt güçler bir ölüm kalım savaşına girmişlerdir. Güçlülük hayranlık uyandırır, gücün doğurduğu acımasızlık ise korku. Zayıflar değişime uğrayamamış olmanın bedelini canları ile öderler. Seyirciler, tutku, acıma ve korku duyguları arasında gidip gelirler. Çağın en tipik oyunları olan traji-komedilerde gerilim, güldürücü eklentilerle rahatlatılır. Tragedyalarda ise sağduyu ve akıl ölçüsü karşıtları dengelemeye ve aşırılıkları törpülemeye çalışır. Aydınların salık verdiği orta yol da bu erdem yoludur. Bu yolu yerini pekiştirmiş burjuva orta sınıf da, geleneksel değerlere bağlı soylular da desteklerler. Genel anlamda her iki kesim de tiyatronun bu yolu göstererek yararlı olmasını beklemektedir (Sennett, 2013; Şener,2014).

Rönesans tiyatrosunun gelişimi, Shakespeare’de doruğuna ulaşmıştır. Shakespeare oyunlarında, öğrenmek, güçlü olmak ve elde etmek isteyen orta sınıfın tutkuları ile fedakârlık, sadakat gibi geleneksel erdem ölçütleri çatışır. Onun oyunlarında tiyatroyu besleyen toplum güçlerinin anatomisi yapılmıştır. Toplum oluşturulan bireylerin özeleştirisine gidilmiş, ilişkileri yeni gereksinimlere göre düzenleyebilecek değerler aranmıştır. Kısacası bu tiyatro değişmekte olan toplumun gizilgücünü yansıtmaktadır. Tiyatro kentli orta sınıfa açıktır ve seyircisi boldur.

Rönesans'ın çok canlı olan bu kültürel ve sosyal ortamı yöneticileri, din adamlarını ve düşünürleri de bu sanata eğilmeye zorlamıştır. Ancak genel anlamda, Rönesans tiyatro kuramcıları ve eleştirmenleri tiyatro sanatı konusunda özgün görüşlü değildirler. Antik dönem kuramcılarının saptadıkları tiyatro kurallarını benimsemişlerdir. Rönesans'ta filizlenen özgür düşünce, kendini ilkçağ kültürünün temel yasaları ile sınırlama eğilimindedir. Ortaya Aristocu, Plâtoncu okullar gibi, eski düşüncelere bağlanan çeşitli okullar çıkmıştır. Bu uygulama pekişmiş bir düşün ve sanat kuramı oluşturmaya elverişli değildir. Yazarlar ortaçağ'dan kopma bakımından benzeşmeler de yeni değerleri saptama konusunda birbirlerinden farklı görüşlere sahiptirler. Böylece birbiri ile uzlaşmayan, kapalı ve sistemli bir bütün oluşturmayan, çok sesli ve çok renkli bir dönüşüm ortamı belirmiştir. Tiyatro kuramları bu düşün ortamında Antik'e olan körü körüne hayranlığı üstlenmiştir (Şener,2014).

Tiyatro hareketi bakımından çok canlı olan 15. Ve 16. Yüzyıllar, tiyatro kuram ve eleştirisine çok az yeni görüş getirmiştir. Bu çerçevede bakıldığında Rönesans kuramcıları tarafından daha çok Horatius'un zevk ve yarar ilkesinin benimsenmiş olduğunu söylemek doğru olacaktır. Özetlenecek olursa, Rönesans'taki yaygın yaklaşım içerisinde, tiyatro bir yandan müzikle dansla süslenerek seyirciyi eğlendirmeli, bir yandan da toplumu ahlak değerleri konusunda eğitmeliydi. Tiyatro konusundaki görüşler çoğunlukla Kilisenin suçlamalarına karşı bir savunuyu çerçevesinde kalmışlardır. Bu görüşlerde de Antik dönem Yunan ve Latin kuramcılarının düşünceleri temel alınmıştır. Türlerin ayrımı, taklidin niteliği, zevk verme ve eğitime ile ilgili olayların düzenlenişi konularında Antik düşünürlerinkine koşut kuralları benimsemişlerdir. Fakat bu kalıpları dikkate almayan başarılı oyun yazarlarının varlığı da söz konusudur (Şener,2014).

Örneğin, Shakespeare ve Lope de Vega gibi çağın büyük yazarları bu sınırları aşmışlardır. Bu yazarlar kendilerine yöneltilen eleştirileri dikkate almamışlardır. Kurallar ne kadar saygın kişilerce savunulmuş olursa olsun, halkın beğenisine ters düştüğü sürece bu oyun yazarları için geçersiz olmuştur. Onlara göre, yazar sanatı büsbütün gözden uzak tutmamalı, fakat halkın beğenisine de kulak vermelidir (Şener,2014).

Batı kültüründe kamusal alandaki değişimlerin analizini, 'kamusal' ve 'kişisel' sözcüklerinin tarihsel incelemesi üzerinden yorumlayan Sennett (Sennett,2013), 17. yüzyıla gelindiğinde 'kamusal' sözcüğünün herkesin denetimine açık olan anlamına geldiğini belirtmektedir. Bu yüzyılda Londra'sında 'kamuya çıkmak' deyiminin o tarih ve coğrafya özelindeki bir toplumda nasıl anlam kazanmış olduğuna işaret eder. Ancak, Sennett, İngilizce kamu anlamına gelen '*public*' kelimesiyle özdeş olan Fransızca '*le public*' sözcüğünün, daha erken tarihlerde Rönesans döneminde, Fransa'da yaygın olarak ortak çıktığını ortaya koymaktadır. Sennett, bu sözcüğün, bir politik topluluğu ifade ettiğini, giderek de sosyalliğin özel bir

bölgesi haline dönüştüğünü belirtir. Sennett, *'Kamusal İnsanın Çöküşü'* adlı eserinde, Eurich Auerbach'ın çalışmasına dikkat çekmektedir. Auerbach, *'le public'* sözcüğünün, ilk kez Fransa'da 17. yüzyıl ortalarında tiyatro izleyicilerinin oluşturduğu topluluk anlamında kullanılmaya başladığını ortaya koymuştur. 'Kamu' sözcüğünün daha modern tanımlarını ayrıntılı olarak ele almış olduğu incelemesinde, Auerbach, bu tiyatro kamusunun aslında elit bir grup olduğunu keşfetmiştir(Sennett, 2013; s:332-33). Saray yaşamı açısından bakıldığında bu durum bir keşif sayılmayacak denli bariz olmasına karşın, kent yaşamı açısından önemli bir keşiftir. Nitekim bu değerlendirme, kamusal alanın oluşumunu, burjuva kamusunun biçimlenişi üzerinden ele almış olan Habermas'ın görüşünü de destekler niteliktedir.17. yüzyıl Paris'teki kentli grup, yani burjuvazi, aslında küçük bir gruptur ve aristokrat değil tüccar kökenlidir. Aynı yüzyılda, kamu, aile ve yakın arkadaşlar dışında geçen yaşam anlamı taşımaktadır. Bu kamu bölgesinde çok çeşitli, karmaşık toplumsal gruplar kaçınılmaz olarak bir araya geleceklerdir. Bu kamusal yaşamın odak noktası kaçınılmaz olarak büyük şehirlerdir. 1700'lerin başında Fransız dilinde 'kozmpolit' her yere girip çıkabilen, aşına olduğu şeylerle hiçbir alakası ya da benzerliği olmayan durumlarda da rahat hareket edebilen kimsedir. Toplum içine yani kamuya çıkan anlamında bu yeni 'kozmpolit', mükemmel bir kamusal insandır (Sennett, 2013).

17. yüzyılda tiyatronun içeriğini topluma karşı olan görevi belirler olmuştur. Bu yüzyılda insan aklının doğruyu, iyiyi, güzeli bulacağını esas alan usçu felsefe döneme hâkimdir. Bu inancın yerleşmesinin nedeni 17. ve 18. yüzyıllarda, büyük bilim ve düşün adamlarının yetişmiş olmasıdır. Galileo, Toricelli, Paskal, Newton, Keppler, Descartes, Bacon gibi büyük bilim ve düşün adamları bu çağda yetişmişlerdir. 17. yüzyılın akıl çağı olarak adlandırılması bundan dolayıdır. Doğa bilimleri gelişmiş, gözleme ve ayrıntıya önem verilmiş, tümden gelim yanında tüme varım yöntemi uygulanmıştır. İlk nedenleri bulmak için gözlemin ve deneyin önemi kabul edilmiştir. Doğru bilgisine, doğa olaylarını açıklayarak ulaşmak olası görülmüştür. Büyüteç, mikroskop, teleskop gibi araçların bulunması bilimin gelişmesine yardımcı olmuştur. Giderek bu bilgiler yaygınlaşmış ve aydın kesimin tümüne ulaşmıştır. İngiltere'de *'Royal Society For Improving Knowledge'* (1622), Fransa'da da *'Academie des Sciences'* (1666) kurulmuştur (Alatlı, 2014c; Alatlı 2014d; Şener,2014).

Bilimdeki gelişme felsefeyi de etkilemiştir. Kendi doğal işleyiş düzeni içinde ahlak ve sanat alanlarında da en iyi ve en güzel olanı ancak insan aklı bulabilecektir. Ahlaksal alanda da evreni yöneten kurallar geçerlidir. O halde akıl, insanı erdeme ve dolayısıyla mutluluğa götüren yolu da gösterebilecektir. Sanat için de aynı açıklama yol gösterici olmuştur. İnsanın sanat eserlerinden hoşlanması onda bir düzen fark etmesinden ileri gelir. Hoşa giden, sanat eserinin evren düzenine eş olan düzenidir. Bu düzenin kesin ve değişmez kuralları vardır. Bu kurallar evrenseldir ve ancak akıl ile saptanabilir. Güzeli yaratmak için evrensel olan estetik

kurallara uymak gereklidir. Sanat esin ürünü, coşku ürünü değildir. Çünkü heyecanlar yanıltıcıdır. Göz boyayıcı heyecanların altında yatanı ancak akıl bulabilecektir (Alatlı, 2014a; Alatlı 2014b; Sennett, 2013; Şener,2014).

17. yüzyıl Avrupa'sında Kurulu düzenden yana, ahlak açısından eğitici, ince anlatım tarzları arayan, dile özen gösteren, kesin biçim kuralları uygulayan, yalın ve durgun bir tiyatro sanatı gelişmiştir. Bu tiyatro, derin düşünceler peşinde koşmaz, sorunları tartışmaz. Sanat yapıtında yansıtılan tüm değerlerin, akıl ve sağduyunun süzgecinden geçmiş olması inandırıcılığın koşuludur. Bu dönem daha çok tiyatro kuramcı ve eleştirmenlerinin bu akımın ilke ve kurallarını saptama çabaları ile geçmiştir. Klasik kuramcılar, bu ilkelere dayanan biçim kurallarını tutarlı bir bütün olarak sunma peşinde koşmuşlardır. Bu kurallar, tartışılmaz, kesin ve evrensel olarak kabul edilmiştir. Bu kuralların Antik dönem yazar ve kuramcılarınca benimsenmiş olan kurallar olmaları, onların evrensel değerine kanıt olarak gösterilmiştir. İktisadi, bilimsel ve siyasi değişimler bağlamında bakıldığında ise, aslında, bu dönem kuramcıları, Antik tiyatro kuramcıları, sanatın eğitici işlevi, akıl ile sağduyuya uygunluk bakımından bir otorite olarak kabul ederek, çağdaş otoriter yönetim düzeni ile sanattaki otorite arasında bir koşutluk kurmaya çalışmışlardır (Şener,2014).

17. yüzyılda Avrupa tiyatrosuna egemen olan Klasik akım, en parlak örneklerini, Saray gözetimi altındaki Fransız tiyatrosunda vermiştir. Onun klasik akım tiyatro düşüncesi, soyluların, varlıklı orta sınıfın, aydınların beğenisini dile getirir. Bu beğeni, tiyatro yapıtının yetkeye saygılı, geleneksel değer yargılarını pekiştirici, akla ve edebe uygun olmasını ister. Akıl ve Aydınlanma çağının tiyatrosunda yalınlık ve inceliğin bir araya gelmesi beklenir. Bunun sağlanabilmesi için kesin biçim kuralları saptanmış, zevk ve yarar ölçüleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Antik Yunan'dan aktarılan kurallar, bu bağlamda yeni bir form kazanmışlardır. Bu kurallar Antik Yunan için açıklayıcı ve betimleyiciyken, klasik akım kuralları olarak yeniden yapılandırıldıklarında açıklayıcı ve betimleyici değil belirleyici ve koşullayıcı olmuşlardır (Şener,2014).

Antik Yunan tiyatrosunda, çatışan güçlerin ikisi de kendi içinde haklı ve geçerli olmasına karşın, klasik Fransız tiyatrosunda ikilem bireyin kendi içindedir. Birey toplumun yararı için bu ikilemi yok etmek zorundadır. Doğru tektir ve ikircikli inansın tutkusu, bu doğruyu tehdit etmektedir. Bu yüzden, klasik tiyatro en çok bu 'birlik' kuralı üzerinde direnir. Oysa Antik tiyatrodaki önemli olan karşıtları dengeli bir düzen içinde tutacak bir bütünlüktür. Aristoteles'in üzerinde durduğu 'organik bütünlük' kavramı bu düzenin biçimsel ifadesidir. Aristoteles'in '*inandırıcılık*', '*olasılık*', '*arınma*', '*zevk verme*', tanımları da bu yeni çerçeve içinde farklı anlamlar kazanmışlardır. Aristoteles '*arınma*'yı, aşırı heyecanlardan sıyrılmak, doğru düşünmeye elverişli dingin bir ruhsal ortam hazırlamak anlamında kullanmışken, Corneille'in aynı kavramı kötü işler yapmaktan kaçınma, tutkuları dizginleme olarak ele

almış olduğu görülmektedir. Antik Yunan kültüründe amaç, ölçülü olmak ve aşırılıklardan kaçınmaktır. Klasik Fransız düşüncesinde ise amaç, yasalara ve kurallara uygun davranmaktır. Onun için tiyatronun tüm kuralları akla, ahlaka ve edebe uygunluk sağlamak açısından dikkate alınmışlardır (Şener,2014).

18. yüzyıl kent pazarları, ortaçağ sonlarındaki ya da Rönesans'taki öncellerine hiç benzemiyorlardır. Yapısal olarak rekabetçidirler. Kentin nimetleri dar bir elit kesimden geniş bir toplumsal yelpazeye açılmıştır. Öyle ki emekçi sınıflar bile, kendi bahçelerinde gezinti yapmak ya da tiyatrodaki bir gece resepsiyonu vermek, eskiden sadece elit kesime ayrılmış olan parklarda gezinti yapmak gibi sosyal bazı adetleri benimsemeye başlamışlardır. İnsanlar kendisini kamusal alanda yapılandırırken, aile ortamı olan özel alanda da kendi doğasını yaşamayı sürdürmektedir. Ancak durum, kent yaşamında, kaotik ve kafa karıştırıcı toplumsal koşullar ortaya çıkarmıştır. İnsanlar endişe içinde, bu yeni kentsel duruma bir düzen getirecek ve aynı zamanda da bu yaşamla özel yaşam arasında bir çizgi çekecek konuşma ve giyim kuşam tarzları yaratmaya çalışmışlardır. Bu tarzların görünür bir şekilde tiyatro ortamına da yansıdığı gözlemlenmektedir (Sennett, 2013).

18. yüzyılın başındaki anıtsal meydanlar insanların şehirde yığılmasını yeniden yapılandırırken, kalabalığın işlevini de yeniden yapılandırmıştır. Çünkü insanların toplanma özgürlüğünü de değişime uğratmıştır. Kalabalığın toplanması özel bir etkinliğe dönüşmüş ve bu etkinlik üç yerde yürütülmüştür: kafe, park ve tiyatro (Sennett, 2013).

18. yüzyılda, artık dünyadan bir tiyatro sahnesi olarak söz edilmeye başlanmıştır. İnsanlar takındıkları tavırlar için yeni bir seyirci düşlemeye başlamışlardır. Bu seyirci artık Tanrı değil birbirleridir. Aslında, Batı düşüncesinde toplumun bir tiyatro sahnesi olarak değerlendirilmesi Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. Platon'un 'Yasalar' adlı eserinde insan yaşamı tanrılar tarafından sahneye konulan bir kukla gösterisidir. Hıristiyanlık zamanında ise, genelde, dünya tiyatrosunun bir tek seyircisinin olduğu ve o seyircinin, yani Tanrı'nın aşağıda adeta caka satarak kılıktan kılığa giren çocuklarını göklerden kederle seyrettiği düşünülürdü. 18. Yüzyılda ise değişen toplum anlayışı ile birlikte, o kutsal keder ve gündelik yaşamda oynanan roller düşüncesi, yerini, biraz kinik bir tarzda da olsa, olan biteni seyretmekten keyif almaya hazır bir kentli seyirci topluluğu ile karşı karşıya kaldığı fikrine bırakmıştır (Sennett, 2013).

18. yüzyıl başkenti insanların yabancılarla ilişkilerini renklendirmek ve tanımlayabilmek için çok büyük çabalar harcadıkları bir yerdi; önemli olan çaba harcamak zorunda olmalarıydı. Uluslar arası ticaret yayılmaya başlamıştı. Aile içindeki işin sürekliliği parçalanmıştı. Belli bir bölgede tekel olabilme mücadelesi, ayrı, ayrı bölgede verilen ticari mücadelelere dönüşmüştü. Şehirdeki hizmet ekonomisi parçalara ayrılmıştı. Zanaat içi, hizmet içi rekabet

büyümüş, insanları ayıran işin yapıldığı yer kavramı yıkılmıştı. Kentli kişinin ötekilerle ilişkilerini renklendirme çabası, bu toplumsal alışverişe bir biçim verme çabasıdır; yani anlamlı bir seyirci anlayışı yaratma çabasıdır. Zira şehir yaşamının değişen maddi koşulları, insanların ötekileri geldikleri yer, aile geçmişleri ya da mesleklerine göre rahatlıkla ve ‘doğal’ olarak etiketlemek konusunda sahip oldukları güveni zayıflatmıştır (Sennett, 2013).

Gerçek ve hakiki bir sanat, toplumdaki yaygın durumu anlamakta önemli bir araçtır. Sahne sanatlarıyla toplumsal ilişkileri bu bağlamda incelemek mümkündür. Örneğin, 1750’deki Paris sahne kostümleri ile Paris sokaklarında giyilen elbiseler büyük benzerlik taşımaktadırlar. Hangisinin diğerini belirlediğini araştırmak yerine, ev için uygun olduğu düşünülen giysilerden epeyce farklı olan sahne kostümleri ve sokakta giyilen elbiseler arasındaki benzerliklerin kamu alanındaki beden imgeleri hakkında bize neler anlattığının anlaşılabilmesi, toplumsal değişimi çözümlmek açısından çok daha önemlidir (Sennett, 2013).

Neden-sonuç, etki-tepki vb. kavramlar kamusal yaşam ile sahne sanatları arasındaki ilişkiyi anlatmak için yetersiz kalsalar da sahne ve sokak arasında mantıksal bir ilişki vardır. Sennett 18. yüzyıl için çözümllediği bu ilişkiyi dört bölümde ele almaktadır:

İlk olarak tiyatrunun genelde toplum ile değil, çok özel bir toplum türüyle, yani büyük şehir ile ortak bir meselesi vardır. Aslında bu bir seyirci meselesidir; yani özgül olarak yabancıardan oluşan bir ortamda bir kişinin kendi görüntüsünü nasıl inandırıcı kılacağıdır. İkincisi, yabancılar karşısında görünüşleri inanılır kılmanın kuralları oluşturulmuştur. Bu kurallar o dönemde sahneye verilen tepkileri düzenleyen kurallarla bir içerik sürekliliği taşımaktadır. Zira böylece seyirci her iki alanda da ortak bir rol oynayabilmiştir. Üçüncüsü, bu ortak seyirci olabilme meselesi, ortak bir kamusal coğrafya yaratmıştır. Dördüncüsü, bu kamusal coğrafya var olduğu ölçüde, ‘toplumsal ifade’, her bir benlik için mevcut ve somut olan duygunun öteki insanlara yeniden takdimi olarak değil, o coğrafyada kendi içlerinde ve kendiliklerinden anlamlı olan duyguların başkalarına takdimi olarak anlam kazanmıştır (Sennett, 2013).

18. yüzyılda, aktör ve yabancı aynı şekilde değerlendirilmiştir. Bir kişi sanat alanındaki birisinden ne öğrenebilirse, sanat alanındaki kişi de kişisel olmayan toplumsal yaşam alanında ötekiden aynı şeyi öğrenebilmekte ya da ötekine başvurabilmektedir. Bu nedenle sanat yaşam konusunda gerçek bir öğretmen olarak rol oynamıştır. Kişilerin tahayyül sınırları genişlemiştir. Bu bağlamda, kamusal coğrafyanın yaratılması ile toplumsal bir fenomen olarak tahayyül gücünün büyük bir ilgisi vardır (Sennett, 2013).

Sennett (2013), Fielding’in, 1749 Londra’sından bahsederken sahne ve sokak ikilisini, ‘kelimenin tam anlamıyla birbirine karışmış olan bir toplum’ olarak ele aldığına

değınmektedir. 1750'lerin Paris ve Londra'sında bedensel dış görünüşe ilişkin kurallar sokak ile sahne arasında neredeyse katıksız denebilecek türden bir süreklilik göstermiştir. 1757'de Rousseau, Paris'teki yaşam koşullarının sosyal ilişkiye girmek için insanları aktör gibi davranmaya zorladığını kaleme almıştır. Zira sahnede inanılır olan ile sokakta inanılır olan arasında adeta bir bağ kurulmuştur. Aktör nasıl sahne dışındaki gerçek karakterini göstermeksizin, insanları duygulandırabiliyorsa, onun kullandığı aynı inanç kodları sokakta da kentlilerin, birbirlerine kendilerini tanımlamaya gerek duymadan, karşılıklı duygu uyandırabilmelerine imkân tanıyabilmiştir. Tiyatro ve sokaktaki inanç arasındaki yapısal köprü esas olarak iki ilkeye göre biçimlenmiştir. Biri beden diğeri ise söz ile ilintilidir. Beden bir manken gibi görsel anlatım açısından kullanılmış, konuşma ise kendi içinde ve kendi başına anlamlı olan bir işaret diline dönüşmüştür (Sennett, 2013).

18. yüzyıl başlarında tiyatro ve seyircileri yeni bir biçim kazanmaya başlamıştır. Paris ve Londra'nın belli başlı tiyatroları, yardım alan ve çeşitli ayrıcalıklara sahip kuruluşları haline gelmişlerdir. Sahne oyunculuğu da belli bir istikrar kazanmıştır. Aktör artık belli zamanlarda belirli miktarda duygu üreten bir işçi haline gelmiştir. 18. yüzyılda halk tiyatroyu Antik Atina'daki gibi görmeye başlamıştır. Artık, tiyatro, az sayıda haminin gözetiminde, onları hoşnut etmek için bir vesile değil bir bütün olarak avamın yeridir. 1720'lerden sonra inşa edilen tiyatro tasarımları da bunun bir göstergesidir. Seyircilerin yalnız bir kesimine değil, çoğunluğun engelsiz görüşüne imkân tanımaya özen gösterilmiştir. Serinletici içecekler artık hamilerin özel bölmelerinde değil, oyun sırasında koltuklar arasında gezen satıcılar tarafından ikram edilmeye başlanmıştır. Fuaye bir giriş yeri olmaktan çıkarak, perde aralarında kullanılan bir tür buluşma yeri haline gelmiştir. Tiyatronun kendisi daha ulaşılabilir bir hale gelmiş, kral ya da soylular tarafından insanlara 'lütfedilen' bir eğlence olmaktan çıkıp şehrin toplumsal yaşamının bir odağı olmuştur. Aktörler ise salt küçük bir azınlık üzerine etki yaratmaya değil, tiyatrodakilerin bütününe ulaşmaya çalışmaya başlamışlardır. Seyirci sayısının artışıyla aktör ve seyirci arasında yeni bir tür ilişki doğmuştur. Aktörün işi satırların beceriksizce ezberden okunması olmaktan çıkmış, çok çalışma gerektiren bir uğraşa dönmüştür (Sennett, 2013).

18. yüzyılda, enformasyon merkezleri olarak kahvehaneler, doğallıkla sohbetin geliştiği yerlerdir. Konuşma yoluyla bilgi toplamak için bu mekânlarda, zamanın insanları kendilerine toplumsal bir ayırım olmadığına dair bir kurgu yaratmışlardır. Kahvehane sohbetleri, mevki, soy, beğeni gibi anlam simgelerinden tamamen ayrı, aslında onlara meydan okuyan bir dil ve işaret sistemi ile iletişim kurabilmenin bir uç örneğini sergilemişlerdir. Bu durum sonra Paris ve Londra'da alkollü içki içilebilen yeni yerlerde devam etmiştir. Tiyatro çevrelerinde konumlanmış bu kafe ve publarda müşteriler de doğal olarak oldukça karışık bir profil

sergilemiştir. Bu yerler tiyatro burjuvaları ile bağlantılı olduğundan, seyirciler için oyun öncesi ve sonrasında toplanma yerleri olarak hizmet vermişlerdir (Sennett, 2013).

18. yüzyılda, seyircinin yeni beklentileri ve klasik akım oyunlarının bu beklentileri karşılamakta yetersiz kalışı tiyatrodaki yeni eğilimlerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Ancak bu eğilimlerin belirmesinin temeldeki nedeni toplum yapısında, bilimde, felsefede ve değer yargılarında meydana gelen değişimlerdir. Aydınlanma döneminde ticaret çok hızla gelişmiştir. Tarım ve endüstri alanlarında da önemli gelişmeler olmuştur. Ekonomide, Adam Smith'in formülünü saptadığı 'liberal' anlayış hâkimiyet kazanmıştır. Arık güçlü ve becerikli olanlar için kazancını arttırabilmek temel bir hak olmuştur. Bu, krallığa ve soylulara karşı orta sınıfın güç kazanması demektir. Orta sınıfın güçlenmesine koşut olarak kültürde yeni değerler, sanatta yeni bir beğeni kendini kabul ettirme yoluna girmiştir. Liberal görüş üst yapı kurumlarını etkiler. Dinsel inançlarda hoş görüzlüğe karşı tepkiler baş göstermiştir. Kendi bu kadar iyilikçi, bu kadar kusursuz olan Tanrı'nın, nasıl olup da kötülüğü yarattığı, evreninde neden kötülüğe yer vermiş olduğu sorusu düşüncenin konusu olmuştur. Voltaire gibi bazı düşünürler, bu soruya karşı 'Deizm' anlayışı ile cevap vermişlerdir. Deistlere göre Tanrı evrenin yaratıcısı ve insanların en son yargılayıcısıdır. Fakat insanların dünyada yaptıklarına karışmaz. Onların kederlerine yön vermez, yakarılarını yanıtlamaz. İnsanlar kendi çirkin işlerinden, kötülüklerinden kendileri sorumludur. Kişi iyi olmalıdır. Ya da yaratılıştan iyi olan insan tüm davranışlarında bu iyi özü korumaya özen göstermelidir. Bu, insanı özgürlüğe götüren bir güçtür. İyi olma ve iyiliğini koruma gücü aslında doğadan gelir. Doğa, değişmez, bozulmaz, yalın ve güzeldir. Doğanın düzeni akla uygundur. İnsanlar bu düzeni anlar ve davranışlarına uydurur. Akılla ve doğaya uygunluk, her ortalama insana açık olan son amaçtır. Bu amaca ulaştıracak güce sahip olma insana özgürlüğünü olduğu kadar sorumluluğunu da anımsatır. Yoksula ve zayıfa acımak, onların duygularını paylaşmak doğru davranışlardır. Yoksulun ve zayıfın da, ne kadar acı çekerse çeksin erdem yolundan ayrılmaması, acınmaya hak kazanması gereklidir. Böylece hem özgür kazanç savaşımının yol açtığı acılar duygu açısından hafifletilmekte, hem de kazanç çabasına ket vurulmamış olmaktadır. Yeni ekonomik düzenin değerler sisteminde meydana getirdiği açığı bu düzeni sarsmadan kapatmanın bir başka yolu da halka yalın yaşamayı, azla yetinmeyi salık vermek olmuştur. Erdemli olmak, yalın yaşamayı bilmek, acılara katlanmak, zor koşullarda bile doğru yoldan ayrılmamak, acı çekenlerin acılarını paylaşmak gibi öneriler, yeni gelişmelerin ortaya çıkardığı güçleri dengelemek için dinin, ahlakın, eğitimin ortaya attığı, sanatın ve tiyatronun benimseyip savunduğu ahlak değerleri olmuştur (Alatlı, 2014c; Alatlı 2014d; Şener,2014).

Bu yüzyılda duygular önem kazanmıştır. Doğruların yalnızca akılla bulunamayacağı, gerçeği görmek için duyguların da gerekli olduğu görüşü güçlenmiştir. David Hume (1711-1766)

akıl bulgularını gözlem ve deneyle kanıtlama ihtiyacını duymuş, yalnızca akla güvenmenin sakıncalarını ortaya koymuştur. Ayrıca ona göre değişmez doğa yasalarının toplum ilişkilerine ve insan davranışlarına uygulanmaya çalışılması da temel bir eleştiri konusudur (Alatlı, 2014c; Alatlı 2014d; Şener,2014).

Jean Jacques Rousseau (1712-1778) doğanın yasalılığını savunmakla beraber, yaşamda inanç ve heyecan gibi duygusal öğelere de yer vermiştir. Immanuel Kant (1724-1804), insanın ezeli gerçeklere akıl yolu ile varabileceğini öne sürmüştü de, akıl sözcüğünü sağduyu olarak değil, bir sezgi olarak açıklamıştır. Dönemin hâkim ortamında yaşam kavgasının somut bir gerçekliği söz konusudur. Aydınların akılcılığa karşı tepkisi, bu kavganın yarattığı ortamda duygu ve heyecanlara daha çok ihtiyaç duyulması ve değer verilmesinden kaynaklanmaktadır (Alatlı, 2014c; Alatlı, 2014d; Şener, 2014).

Toplumun ekonomisinde, inançlarında, düşüncelerinde meydana gelen değişim tiyatroyu da derinden etkilemiştir. Önceleri soyluların kültürünü ve sanat anlayışını benimsemiş olan orta sınıf, kendi değerlerini, beğenisini ortaya koymaya başlamıştır. Bu sınıf tiyatrodaki üstün kahramanların olağanüstü işlerini izlemektense onu yakından ilgilendiren günlük olayları, sıradan kişileri görmeyi yeğlemiştir. Düşündürücü, yüceltici, arındırıcı tragedyalardan ziyade, çok duygulandırıcı, heyecanlandırıcı dramlardan hoşlanır olmuştur. Paylaştığı durumların yarattığı acılarla duygulanmayı, dengeli ve uyumlu bir sanat yapıtının sağladığı estetik heyecana tercih etmiştir. Acıma duygusunun uyarılmasından, gözyaşların dökülmesinden hoşlanmıştır. İnceliğinin tadına varamadığı şiir dili yerine, düz yazı ile yazılmış oyunlara ilgi göstermiştir. Seyircinin bu eğilimine yönelik olarak yeni oyun türleri denenmeye başlamıştır. Dram türü bu arayışlar sürecinde ortaya çıkmıştır. Tiyatro bir yandan da eğitici olma işlevini sürdürmüştür. Eğitcilik, erdemlin ödüllendirilmesi, kötülüğün cezalandırılması şeklinde değildir. Erdemlin sonuna dek erdemini koruması ve seyircide acıma uyandırılması, tiyatronun eğitici yönüyle ele aldığı yeni yöntem yaklaşımıdır. Sanat kendi adaletini seyirciye dayatmaz. Adalet, seyircide uyandırılan duygusal etki ile sağlanmaya çalışılmaktadır. Seyirci, kendisi, erdemliyi tanır ve ona acır. Acı çeken erdemlinin ödülü, seyircinin onun acısını paylaşmasıdır (Şener, 2014).

18. yüzyılda, tiyatro sanatında görülen bu yeni eğilimler ile klasik kurallara karşı tavırlar geliştiren, akıl yanında duyguya yer veren, akılla duygu, duygu ile beğeni arasındaki ilişkiyi yeni baştan irdeleyen, tür ayrımında, oyun ve malzeme seçiminde önceden belirlenmiş olan sınırları bir kez daha gözden geçiren yeni bir düşünce sistemi oluşmuştur (Şener, 2014).

Fransız Devrimini hazırlamış olan ve İnsan Hakları Bildirisi'nde yer alan özgürlük, eşitlik, adalet gibi ilkelerle, yurt sevgisi, ulus sevgisi, dinsel inançlara bağlılık gibi değerlerle beslenen bu dönem, Romantik tiyatro düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Aydınlanma Çağı

sonrası burjuva bilinçlenmiş ve güçlenmiştir. Kanlı bir devrim yaşanmıştır. Ancak uygulamada bu bir şaşkınlık yaratmış olsa da devrim düşüncesine olan bağlılık sarsılmamıştır. Bu gelişmeler tiyatro sanatında da ortak ülkülerin benimsenmesini sağlamıştır. Bu dönem tiyatro düşüncesi umutlu ve ileriye yöneliktir. Bir diğer yandan bilim ve teknolojideki bulgular ve ilerlemeler, yaşamın her alanında daha iyi, daha kolay koşulların elde edilme çabası, sanat düşüncesini de etkilemiş ve iyimser bir sanat anlayışının yerleşmesine olanak sağlamıştır. İngiliz kolonilerinde tutsaklık kaldırılmış, cezalar hafifletilmiş, insan yaşamı değer kazanmaya başlamıştır. Bu gelişmeler çerçevesinde sanat düşüncesi de eski hoşgörüsüz kuşaklara karşı çıkarak, kurulu düzenin kurallarını kırmak, yeni iyilerin egemen olmasını sağlamaya yönelik bir atılım niteliği taşımıştır. Tiyatro sanatı da bu bilinç içinde, hareketli olayları, kişisel kahramanlıkları ele almakta, coşkulu anlatımı ile ülkülerini seyirciye duygu yoluyla kabul ettirmeye çalışmaktadır (Alatlı, 2014c; Alatlı, 2014d; Şener, 2014).

Napolyon'un yüzyıl sonunda güçlenmesi ve ülkeler arası savaş, ulusçuluk eğilimini güçlendirmiştir. Siyasal anlamda bağımsızlıklarını yitirmekten korkan uluslar, sanatta da ulusal olanın vurgulanmasını isterler. Romantik düşünce ulusçuluk ilkesini benimser. Romantik akım düşüncesinde tarihsellik ve ulusallık bilinci ile evrensel uygarlık bilinci birliktedir. Ulusal değerler, evrensel uygarlık ölçütleri içinde ele alınmıştır. Klasik akımın Antik Yunan hayranlığına tepki artmıştır. Tiyatroda Yunan mitolojisinden alınan konular yerini yerli efsanelerden alınan konulara bırakmıştır. Helen hayranlığının yerini ise ortaçağa duyulan ilgi almıştır. Romantizmin esin kaynağı ortaçağ olmuştur. Antik Yunan kültürünün ve sanatının pagan karakterine karşın Hıristiyan değerleri yüceltilmiştir. Fransız devrimi ile ortaya çıkan başkaldırı düşüncesi ve kendine güven duygusu, ulusal amaçlara yönlendirilmiş, eylemi ateşleyecek yeni değerler için dinsel kaynaklara başvurulmuştur (Şener, 2014).

Bu dönemi hazırlayan düşüncenin yapılanmasında, Jean Jacques Rousseau'nun (1712-1778) payı büyüktür. Rousseau, kurulu düzenin yönetimine, akla ve sağduyuya öncelik tanıyan yaşam anlayışına karşın duygusal olanı yüceltmıştır. Kan soyluluğunun karşısına, kişisel erdem anlayışı ile çıkmış, yetkeye karşı bağımsız vicdanı savunmuştur. Rousseau, kendi iç gücünün bilincine varan, bu gücü toplum için kullanan mutlu insan ülküsüne bağlanmıştır. Romantik tiyatro düşüncesi de bireysel değerlerin yerleşik değer yargılarından daha üstün, birey vicdanının yasalardan daha haklı ve güçlü olduğunu kabul etmiştir (Şener, 2014).

Rousseau kenti seküler bir toplum olarak betimleyen ilk yazardır. Bu sekülerliğin belli bir kozmopolit başkent yapısından doğduğunu ilk o göstermiştir. Kent psikolojisini bir yaratıcılık psikolojisi ile bağlantılandıran da yine Rousseau'dur. Ancak tüm bu tespitler ne kadar içgörülü olursa olsun hizmet ettiği amaç bu yapı açısından yıkıcıdır. Rousseau, büyük şehrin anatomisini yaparken kozmopolitliğin zıddı olan erdemlere ulaşma çabası ile

psikolojik anlamda sahici ilişkilerin yalnızca politik tiranlık sayesinde kurulabileceği çıkarımına ulaşır ve bunu savunur (Sennett, 2013).

Rousseau şehrin kozmopolit toplumsal yapısında karşıt kavramları incelemiştir (kozmpolit-küçük kasaba, rol yapmak-sahicilik, özgürlük-adil tiranlık). Bu karşıtlıkların tümü bir tür bozulma kuramından, '*moeurs*'ün yozlaşmasından doğar. *Moeurs*, davranışların, değerlerin ve inançların kesişmesi olarak çevrilebilir. 18. Yüzyıl yazarları bu sözcüğü 'değer yönlendirme', 'rol tanımı' gibi terimlerin ve diğer sosyolojik terimlerin kapsayamadığı bir anlamda kullanmışlardır. *Moeurs* davranış biçiminin bütünüdür, kişinin üslubudur. Rousseau'ya göre insanlar çalışmayı, aileyi ve yurttaşlık görevlerini aşan bir üslup edinirlerse '*moeurs*' yozlaşmaktadır. İşlevsel yaşam bağlamının dışına çıkmak, yaşamı üretmeyen, beslemeyen zevkler peşinde koşmak bu yozlaşmadan başkasına hizmet etmemektedir. Rousseau'yu bugün daha iyi anlayabilmek için onun ele aldığı yozlaşma kavramını bolluk kavramı bağlamında ele almak daha doğru olacaktır. Sosyallik boş zamanın meyvesidir. İnsanlar daha çok ilişkiye girdikçe birbirlerine bağımlı hale gelirler. Böylece kamusal diye adlandırılacak biçimler, Rousseau'da toplumsal karşılıklı bağımlılık ilişkilerine dönüşürler. İnsanlar bir tür benlik duygusu yüzünden başkalarına bağımlı olurlar. Dış görünümünü başkalarının gözünde onaylanacak şekilde sunarlar, böylece kendilerini iyi hissederler. Bu görüşler doğrultusunda Rousseau için tiyatro, hafifmeşrep kitaplar ya da resimlerden daha tehlikeli bir sanat dalıdır. Eğer tiyatro gelişirse ahlak kuralları gelişemez. Büyük şehrin sosyo-ekonomik dinamikleri, sermayenin aşırı yoğunlaşmasına, birçok insanın gerçek anlamda boş zamanının oluşmasına, kalan çoğunluğunda kıskançlıkla aylak hale gelmesine, yani maddi çıkarlarını zevk ve sefaya dayalı bir yaşam sitaline feda etmelerine neden olmaktadır. Rousseau'nun bütün yapıtlarında bu kozmopolit kamusal yaşam suçlaması yer almaktadır. Rousseau kamusal yaşamın sonunu küçük bir kasabada düşünebiliyordu. Ona göre yaşayabildiği çevre ne kadar denetlenebilirse görenekler de o kadar yıkılabilirdi. Aslında başka bir bakış açısıyla Rousseau'nun metropole başka bir alternatif tahayyül edememiş olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. O metropolün tarihsel gelişimini düşünememiştir. Özgürlüğü mitsel bir geçmişe sığınmada aramıştır (Sennett, 2013).

18. yüzyıl sonuna doğru, Romantik sanat kuramı Alman idealist felsefesinin bağlamı içinde netlik kazanmıştır. Yeni Platoncu eğilimi sürdüren idealizm, sanata özel bir önem atfetmiştir. Onu, aşkın gerçeğe yönelik insan düşüncesinin bir olgusu saymıştır. Sanat yaratısını, tanrısal yaratıyla eş tutmuş ve sanat yapıtının uyumunda, evrenin büyük uyumunu görmek istemiştir (Şener, 2014).

Romantizme kaynak olan romantik sözcüğü 'roman' sözcüğünün epistemolojisinden yola çıkılarak saptanmıştır. *Modern* anlamına gelir. Schlegel 'roman' ve 'klasik' ayrımından

bahsetmiştir. Büyükbabaların beğenisine uygun olan ‘klasik’dir. ‘Roman’ ise çağdaş alışkanlıklar ve inançlar çerçevesinde en çok hoş giden sanattır (Şener, 2014).

Klasik düşünce, sanatın tipik ve evrensel gerçeği yansıttığını, romantik düşünce ise asal ve tanrısal gerçeği dile getirdiğini kabul eder. Klasik sanat, yaşama nesnel bir bakış ile bakar, romantik sanat ise öznedir. Klasik sanatta olayın olağan veya olası olması, inandırıcılık sağlayabilmişken, romantik sanatta asal gerçeği yanılama yoluyla benimsetme çabası hakim olmuştur. Klasik sanat, akla ve sağduyuya yönelmiştir. Romantik sanat ise duygulara, heyecanlara ağırlık vermiştir. Klasik sanat ahlakçı bir yapıda gelişmiştir, yerleşik ahlak kuralları doğrultusunda bir eğiticilik anlayışı benimsemiştir. Romantik sanat ise, güzelin asal ilkesini içeren doğruya ve iyiye yönelmiştir ve bu doğru ve iyiye işaret ederek insanı uygarlaştırma görevi üstlenmiştir. Klasik sanat, toplumsal düzeni, geleneği inançları, töreleri pekiştirmekle, taşkınlıkları, coşkuları giderip insanı ölçüye ve dinginliğe kavuşturmakla yükümlü olmuştur. Romantik sanat ise, coşma ve taşma yoluyla insanı tanrısal gerçeğe yönlendirmek ve asal gerçeğin büyük uyumunda onu mutlu etmek ve bütünle uzlaştırmak amacını gütmüştür. Klasik sanatın sağladığı dinginlik bir arınmadır. Romantik sanatın sağladığı uyum ise dünyaya ve dünya işlerine bakarken uzak açmazı kazandırmayı amaçlamıştır (Şener, 2014).

Romantizmin asal kuramı, 19. yüzyılın başlarında Almanya’da felsefeye bağlı ve onunla harmanlanmış olarak belirlenmiş, 1816-1818 yıllarında Fransa’yı, 1823-24 yıllarında da İngiltere’yi etkilemiştir. Alman edebiyatında “*Sturm und Drang*” akımı, ilk olarak bu dönemin yeni eğilimlerini dile getiren akım olmuştur. 1770’lerde ortaya çıkan bu akım, yaşama ve sanata konan sınırlamalara şiddetle karşı çıkmıştır. Sanatta disiplin ve düzenin önemi yâdsınmış, Tanrı vergisi yaratma gücü yüceltilmiştir. Bu heyecansal tepki tiyatro anlayışını da etkilemiş ve klasik akım kuralları yeniden gözden geçirilmiştir (Şener, 2014).

Bu dönemde tiyatro kuramcılarının felsefeye yönelmeleri söz konusu olmuştur. Bu yönelim, seyirci çoğunluğunu oluşturan orta sınıfın beğenisine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu sınıfın yeğlediği, yapay duygusallık ve amaçsız hareketle yüklü oyunların piyasaya egemen olması, kuramcı ve eleştirmenleri tiyatro yaşantısından uzaklaştırmış ve estetik sorunlara yönlendirmiştir. Romantik tiyatro düşüncesi bu sanata daha kalıcı değerler kazandırma amacı taşımıştır. Temel ilkelerin belirlenmesinde felsefeye ve estetik kuramlara başvurulmuştur. Kuramsal değerlendirmelerde aydın beğeni önem kazanmıştır. Tiyatro eleştirisi, özellikle Shakespeare oyunlarını yaratıcı biçimde ve derinliğine incelenmiştir. Eleştiri günün tiyatro yaşantısından uzaklaşmıştır (Şener, 2014).

Romantizm dönemini özetleyecek olursak; bu dönemde tiyatro düşüncesinde yeni bir aşama kaydedilmiştir. Bu aşamada tiyatronun konusu, işlevi ve biçimi yeniden belirlenmiştir.

Romantik akım, siyasal yaşamdaki özgürlük düşüncesinin tiyatrodaki yankılanması olarak ortaya çıkmıştır denilebilir. Zira bu dönem klasik kurallardan bağımsız bir tiyatro anlayışının oluşmasını sağlamıştır. Romantizm, biçimsel kısıtlamaları aşma ve düş gücüne özgürlük tanınması açısından yeni modern gelişmelerin önünü açmıştır. Romantik tiyatro düşüncesinde tiyatroya, birey vicdanına ışık tutma ve insanı uygarlaştırma görevi verilmiştir. İnsanın iç gelişiminde ve çevresi ile olan ilişkilerinin ileriye götürülmesinde tiyatro sanatına duyulan bu güven, bu sanata felsefe alanında da değer verildiğinin bir göstergesidir (Şener, 2014).

19. yüzyılda büyük Avrupa başkentlerinde, kamusal yaşam dizginlenemez bir şekilde büyümüştür. Bu dönem yazarlarından Balzac'ın romanlarında kentli kalabalık adeta bir insan sirki izlenimi yaratmaktadır.

Bu dönemde toplumla tiyatronun özdeşleştirilmesi, yazarların üzerinde durdukları bir tema olmuştur. Balzac'ın 'İnsanlık Komedyası' adlı eseri ardından, Baudelaire ve Mann gibi yazarlarda ön plana çıkan bu yaklaşım daha sonra Freud'da da gözlemlenir. Balzac gibi bir yazar için yaşam sürecinde insanların yüklendikleri farklı roller, bireylerin takınmak zorunda oldukları maskeler olarak ele alınmıştır. İnsanlığın sorunlarını, bir tür 'komedi' olarak algılayan başka yazarlar için olduğu gibi Balzac için de maskelerden ibaret bir yaratık olarak insan, ne insan doğasının ne de tek bir ahlak tanımının hiçbir biçimde davranıştan çıkarılamayacağı düşüncesi çerçevesinde değerlendirilir (Sennett, 2013).

19. yüzyılın kamusal dünyasını bir asır öncesinin ateşli ve ürkütücü kamusal dünyası ile ilişkilendirebilmek zordur. Paris ve Londra seyirlik şehirler haline dönmüşlerdir. Ancak bu şehirler aynı zamanda 18. yüzyıl başında biçimlenmiş olan bir kamusal uygarlığın sonucudurlar (Sennett, 2013).

1750'lerde bir elbisenin kişinin hissettikleri ile bir ilgisi yoktur. Kişinin toplum içindeki yerini belirten incelikli ve keyifli bir nesnedir. Bireyin toplum içindeki yeri ne denli yukarıda olursa dış görünüşle de incelikli kurallar temelinde o denli özgürce oynanabilmektedir. 1891'e gelindiğinde ise seri üretim ürünü olsun olmasın ya da hoş olsun olmasın, 'doğru' elbiseye sahip olmak kişinin kendisini iffetli ya da seksi hissetmesini sağlayabilmektedir. Çünkü kişiyi giyisiler tanımlamaktadır. 1860'da dökme demirden bir kara tencere almak için artık tüketici olan bireyler uyarılmaktadırlar. Zira mağaza vitrininde "Doğu'nun gizemli, baştan çıkarıcı mutfağı" sergilenmektedir. Mağazada *Duchesse de X* tarafından giyilmiş on franklık bir elbise giymek biraz daha aristokrat olunduğuna inanmanın bir yolu haline gelmiştir. 19. yüzyılda gelişen sanayi ve perakendeleşen ticaret, reklam sektörünün de gelişimi ile imgeleri öne çıkarmıştır. Sanayi reklamcılığının imgeleri öne çıkaran bu yöntem yaklaşımları ile hem özel bir üretim tarzına hem de insan karakterinin evrensel olarak

tanımlanan varlığına yönelik bir inanç kök salmıştır. Reklam sektörü de bu inanca dayanan yön şaşırtmasında temel araç vazifesi görmüştür (Sennett, 2013).

19 yüzyıl ortalarında, Balzac'ın yazılarında toplum içindeki kişiliğin algılanmasının belirli bir yapıya sahip olduğu görülür. Toplumsal ilişkiler kişisel görünüşün ayrıntılarına gömülmüştür. Ticari yaşamın perakendeleşme sürecinde, kişilerin algısı tüketim toplumuna dönüşmekte olan ortamda istikrarsız bir yapı sergilemektedir. Algılanan istikrarsızlığın karşısında ise algılayanların köksüz bir pasifliği söz konusudur. 19. yüzyıl ekonomi pratiği içinde kamusal alandaki kişi, satın almak üzerinden düşünmeye başlamıştır. Onaylamak istedikleri bakımından gözlem yapar ve kendini ifade eder. Tüm bunları bir karşılıklı etkileme süreci sonucunda değil, pasif, suskun ve odaklanmış bir ilgiyle yapar. Kitlelesel üretim ve dağıtımına dayanan bir kapitalizm hız kazanmaktadır. Toplum içindeki kişiliğin algılanması da bir kâr amacına yönelik olarak dönüşmektedir. Balzac, artık gerçek toplum içinde insan yüzlerinin adeta bir maskeye dönüştüğünü söylemektedir. Dış görünüşler maskedir. Maskeyi yüzüne geçiren kişi ayrı ve istikrarlı bir karakter taşıdığı yanılsaması içine girmektedir. Fakat aslında anlık görünüşlere hapsolmaktan öteye gidememektedir (Sennett, 2013).

19. yüzyıl ortalarında A.M. Hounoeus tarafından şehir hayatına dair betimlenmiş bir tabloda sokakta koyu renk giyisiler içinde bir kalabalık algılanır. Onların uğraşını, özel statülerini, geçmişlerini keşfetmek mümkün değildir. Hepsi örtünmüş ve gizlenmiştir. 19. yüzyılda, Kozmopolit şehir ve taşraya özgü yaşamlar arasındaki fark bu anonimlik zevkiyle ilişkilidir. Kozmopolit demek; sofistike bir giyim tarzı, kişinin dış görünüşünü yumuşatarak göze çarpmamayı öğrenmesi demektir. Bedenlerin makinelerin ifadesi olmaları söz konusudur. Zira bedenlere yabancılaşma vardır. Artık şehirde yaşayan insanlar, bireyselliklerini, dış görünüşleri yoluyla ifade etmiyorlardır. Bu durum detayların önem kazanmasına neden olmuştur (Sennett, 2013).

Bir önceki yüzyılda, 1750'lerde, renkler, amblemler, şapkalar, pantolonlar herkesin bilebildiği sosyal mevkilerin işaretleridirler. Bu işaretlerin şaşmaz bir endeksi olmayabilir, ama keyfi olsalar bile çok açıktırlar. 1840'ların insanları ise yasaların yalnızca sırra vakıf olarak açık olabildiği bir dünyada yaşamaktadırlar. Sırra vakıf olanlar, ipuçlarını bir tür minyatürleştirme işlemi ile yaratılabiliyorlardır. İşçiliğin ayrıntıları artık bir bey ya da hanımın ne kadar "efendi" olduğunu göstermektedir. Bir paltonun kapanışı, kumaşın kalitesi, rengi, ve tonu önemlidir. Kravatların bağlanma tarzı girift bir iş haline gelmiştir. Bağlananın ne olduğuna bakılmaksızın, nasıl bağlandığı kişinin emrinde çalışanlar olup olmadığını belli eder olmuştur. Dış görünüşün ardında gizlenmiş olan birey ile bağ kurabilmenin aracı olarak araştırmacı bir mantık zorunlu hale gelmiştir. 19. yüzyılda hem Paris hem de Londra'da polisiye ve gerilim romanlarının yaygın bir tür olması zamanın ruhu ile ilişkilidir. Zira

dedektiflik, sokakta olup bitenleri anlamak için her kadın ve her erkeğin yapması gereken bir şey haline gelmiştir (Sennett, 2013).

Doyle'un *Sherlock Holmes* hikâyelerinden aşağıdaki gibi pasajlar bu durumu açıkça gözler önüne sermektedir. Bir "Kimlik Davası"nda genç bir kadın Holmes'un Baker sokağındaki dairesinden içeri girer; Holmes kadına şöyle bir bakar ve (Sennett, 2013):

"...Miyop gözlerinizle, bu denli daktilo kullanmayı siz de yorucu bulmuyor musunuz?.." (Sennett, 2013, s:223)

der. Her zaman olduğu gibi Watson, Holmes'un bunu nasıl anlayabildiğine şaşırmıştır. Holmes'e bunca şeyi nasıl anladığını sorar. Holmes'un yanıtı şöyledir:

"...Nereye bakacağını bilmediğin için önemli olan her şeyi atladın. Kol ağzlarının önemi, başparmak tırnaklarının ima ettiği bir sürü şeyi ya da ayakkabı bağının ucundan sarkan önemli konuları fark etmeni hiçbir zaman sağlayamam..." (Sennett, 2013, s:223)

Bir anlamda, 19. yüzyılda endüstrileşme ve perakendeleşen ticaretin yaratmış olduğu tek tipleştirilmenin gerisinde, ortaya çıkan tüketim toplumunda, dış görünüşün karakterin göstergesi olduğu inancı köklenmiş, ancak peşi sıra da kendi diyalektiğini yaratmıştır. Bu ortam, kişilikleri detayların gerisine itmiştir. Bunun sonucu da detayların adeta detektifi bir inceleme ile sorgulanır olması durumu hâkim olmuştur. Bu durum insanları kamusal alandan çekilmeye yönlendirmiştir. 19. yüzyılda kamusal alanda insanlar, göze çarpmamaya ve şüphe çekmemeye özen göstermişlerdir (Sennett, 2013).

Ancak bu atmosferi anlayabilmek için 19. yüzyılın kaotik atmosferini genel anlamda anlayabilmek önemlidir. 19. yüzyıl Avrupa'sında görülen toplumsal, ekonomik ve ekinsel değişimler çok karmaşık bir yapı arz ederler. 19. yüzyıl başı çok geniş çaplı bir dönüşümün eşiğindedir. Bu yüzyılda, her alanda yaşanan gelişmeler çok ciddi değişimlere yol açacak bir küresel etki alanına sahiptirler. Makine endüstrisinin kurulması ile endüstri devrimi gerçekleşmiştir. Buharlı makinelerle kömür ve demir kaynakları geniş çapta işletilmeye başlanmıştır. Çelik üretimi artmıştır. Buharlı gemi ve lokomotif ulaşımı hızlandırmıştır. Kanallar ve yolların yaygınlaşması ile haberleşme kolaylaşmaya başlamıştır. Sermaye gelişimi bankacılığı geliştirmiştir. Gelişen sermaye ile büyük bankalar kurulmuştur. Rekabetin artması tutkuları kamçulamış, çıkar ve kazanç kaygısı, eski ahlak değerleri sarsmış ve değiştirmiştir. Her yönde dinamik bir ortam hâkim olmuştur. Makine endüstrisi el tezgâhlarının kapanmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda, kırsal kesimden kentlere göç artmıştır. Kentlere göç etmek zorunda kalan insanlar çok zor koşullarda yaşamaktadırlar. Konutları sağlığa elverişsizdir. Bir yanda çetin koşullarda yaşam savaşı veren yoksullar ve umarsız emekçiler, öte yanda varlık içinde yaşayan, fakat kıyasıya bir rekabet yüzünden kendi aralarında bir savaş bunalımı yaratmış olan iş adamları, bankacılar, yöneticiler bulunmaktadır. Ekonomide liberalizm, kazanma özgürlüğünü savunarak tutkuları

ateşlemiştir. İşçiler de haklarını elde etmek için direnmişlerdir. 1848'de Fransa'da ve 1867'de İngiltere'de oy hakkını kazanmışlardır. Devlet sömürüyü ve yoksulluğu önlemek için yasalar çıkarmaya başlamıştır (Şener, 2014).

19. yüzyılda, kentlere doğru yaşanan göçlerle kum gibi kaynayan sokaklarda toplumsal sınıfların ne ölçüde birbiriyle iç içe geçtiği ve birleştiği konusunda tarihçiler arasında tartışmalar vardır. Ancak bu tartışmadan ziyade şehirlerin 19. yüzyıl ortalarında geçirdiği dönüşüme bakmak daha etkileyicidir. Gerek Paris gerekse de Londra şehirleri artık yüzyılın ilk yarısında olduğu gibi kişilere ait evlerin bölünerek tek, tek dairelere dönüştürülmesi sırasında ortaya çıkan heterojen yapılarını yitirmişlerdir. Şehirler mahalli birimlere ayrılmışlar ve daha homojen grupların yerleşim birimlerinden oluşan alansal ilişkilere sahne olmuşlardır. 19. yüzyıl ortalarına doğru, artık mahalleden mahalleye yaşanabilen bir hareketlilik, kentsel yaşantının özünü meydana getirmeye başlamıştır. Mahalle dışında, mahalleler arası hareketli günlük yaşamda, burjuva kent yaşantısı haline gelmiştir. Varlıkların karmaşık iş, eğlence ve sosyallik istekleri kendilerini adacıklarının sınırları dışına çıkmalarını gerektirmiştir. Adeta şehir hakkı burjuva ayrıcalığı haline gelmiştir. Bu anlamda, saygın bir kentli olmak ile burjuva sınıfı üyesi olabilmek yakın anlamlar kazanmıştır. Emekçi sınıfının rutin seferleri ise ya şehrin çalışmayan sınıflarının bulunduğu kesime, ya öteki işçi sınıflarının bulunduğu kesime ya da alışveriş için açılan mağazalara yapıyordu. Bir anlamda kozmopolitenlik, işçi sınıfı için tüketim deneyimi olarak yaşanmaktadır (Sennett, 2013).

19. yüzyılda, gerek kamusal alanı gerekse de sanatı etkileyen bir başka önemli etken de bilimdeki gelişmelerdir. Darwin'in, türlerin kökeni, insanın evrimi, kalıtım yasaları ve doğal ayıklama ile ilgili kuramları, sanatı ve sanat yazarlarını da büyük ölçüde etkilemiştir. Öyleki, toplumda gözlemlenen yaşam da doğanın temel yasası olarak amaçsız bir savaşım üzerinden yorumlanmaya başlanmıştır. İnsanın hayvanla aynı yapıda olduğunun bilincine varılması bu savaşımı daha da acımasız göstermiştir. Psikolojide Sigmund Freud'un bulguları da, yazını aynı biçimde, "çevresine yazgılı insan" düşüncesi etrafında etkilemiştir. (Alatlı, 2014c; Alatlı 2014d; Şener, 2014; Sennett, 2013).

Toplumda adeta bir detektiflik düzeyinde detaylarda aranan hakikat, bilim dünyasında da çevresine yazgılı insanın dünyasının detaylarının sorgulanmasında aranmıştır. Kişiliklerin çözümlenmesi bu detayların sorgulanması üzerinden geliştirilecek yaklaşımlar ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. Örneğin Freud, beden yüzeyinde karakterin 'irade dışı' olarak kendini göstermesini cinsel tahayyüller üzerinden kanıtlamaya girişmiştir. Bilim dünyasındaki bu irade dışı dışavurum söylemi, toplumda, kişiliklerin detaylarda sorgulanmasını gerektiren bir davranışsal yapıyı desteklemiştir. Bilim ve sanatın konusu olan

insan, doğal ve fizyolojik özellikleri ve bu özelliklere koşullu oluşu ile dramatik bir anlam kazanmıştır (Alatlı, 2014c; Alatlı 2014d; Şener, 2014; Sennett, 2013).

Tüm bu gelişmeler çerçevesinden bakıldığında, o dönemki ekonomik, bilimsel, sosyal ve kültürel ortamın, kamusal alan içinde bireylerin kendilerini göstermekten ürkmeleri için uygun bir atmosferi besleyen nitelikte olduğu açıkça çözümlenebilmektedir. Sennett bu durumu kişiliğin kamusal alana tecavüzü olarak değerlendirmektedir (Sennett, 2013).

Bu durum 18. yüzyıldan gelen ve sahne ile sokak arasındaki düşünce kodlarını bağlayan birlikteliği koparıp atmıştır. Kamu en azında sanatta, herhangi bir kişiye bakarak kolayca onun, kim olduğunu söyleyebilmeyi talep etmeye başlamıştır. 1830'larda sahnedeki karakterlerin tam olarak doğru kostümler içinde olmaları ve oyunun ait olduğu dönemi olduğu gibi yansıtması için tutkulu bir çaba gösterilmiştir. 1830'lu yıllarda ve daha sonraki 20-20 yıl içinde tarihselcilik daha önce sahip olmadığı bir güce kavuşmuştur. Kamusal alan tiyatrodan, detaylarda gizli olanları sorgulamayı değil, aslına tam uygunluğu ve netliği istemiştir. Sahnede gördüğümüz gerçek kişinin kopyası gibidir. Sahne jestleri de aynı mantığı izlemektedir. Beden gerçek yaşamdaki gibi hareket etmelidir. Oyuncular gerçekten oynadıkları rolü temsil etmelidirler. Hiçbir hile söz konusu değildir. Hiçbir terslik çıkaracak indirgeme eylemine yer verilmez. Sokağın tersine, tiyatrodan yaşam gizlenmemiştir. Yaşam tiyatrodan 'olduğu' gibidir (Sennett, 2013).

19. yüzyıl ortasında şehir yaşamı adeta bir yanılsama dünyasıdır. Fakat aslında yanılsama dünyası olması beklenen tiyatro ortamında kesinlik vardır. Kozmopolit şehir, fiziksel görünüşün kesinlik taşımadığı bir dünyadır. Oysa yanılsama ortamı olması beklenen tiyatrodan, bilinçli incelendiğinde, kadın ve erkeklere ilişkin hakikatlere sokaktakinden daha kolay ulaşılabilmektedir. Bir oyunun inandırıcı olabilmesi için, izleyicilerin ve oyuncuların kendi şehir yaşamlarında bulamadıkları bir gerçeği, kurması zorunlu olmuştur.

19. yüzyılda şehirde gizemliliği sona erdirmek, bir hakikati dile getirmek için toplum sanata dayanmıştır. Aksi halde erkek kadın herkes o hakikate çoğunlukla hatalı bir yoldan, minyatürleştirilmiş verilerden hakikati türeterek ulaşmaya çabalamıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda 19. yüzyılda, izleyici ile tiyatro biçimi arasındaki ilişki, bir bağımlılık ilişkisi olmaya başlamıştır. Onların modern başkentte kendileri için kolaylıkla yapamadıklarını tiyatro onlar için yapmıştır. Hiçbir şifre çözme çabası gerektirmeyen sahici yaşam ancak sahne sanatının himayesi altında ortaya çıkabilmiştir (Sennett, 2013).

Böylelikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, tiyatro alanında, gerçekçi akım güç kazanmaya başlamıştır. Gerçekçi tiyatroyu savunanlar günlük yaşam gerçeklerine eğilmeye, bunları bilimsel yöntemle incelemek, bulguları süssüz bir anlatımla seyirciye sunmak savındadır. Gerçekçi tiyatro düşüncesi tiyatronun topluma karşı sorumluluğunun da altını

çizmiştir. Victor Hugo, Cromwell önsözünde, tiyatrodaki yoksulluğun, hastalığın, yozlaşmanın da gösterilmesini istemiştir. Tiyatrodaki güzelin yanında çirkine, acıklının yanında gülünce, düşünsel olanın yanında hayvansal olana, soylunun yanında sıradan olana yer verilmesi, şiirsel adalete yeni bir yorum getirilmesine, tiyatro malzemesinin zenginleşmesine tiyatronun yaşanan gerçeğe yakınlaşmasına imkân vermiştir (Şener, 2014).

Gerçekçi tiyatro yeni bir özgürlük getirmiştir. Tabu sayılan kanunlara el atılmış, ahlakın ve dinin yasaklamaları aşılarak gerçeğin çıplak görüntüsü sergilenmiştir. Bu, seyirciyi yıllardan beri koşullamış olan sahneye özgü yalan dünyanın kalıplarının kırılması demektir. Tiyatro penceresini çağdaşı olduğu insana ve topluma açmıştır. Gerçekçi tiyatronun öncü yazarı Friedrich Hebbel, *Maria Magdalena* adlı oyununa yazdığı önsözde, çağının burjuva dramına değinmiştir. Burjuva sınıfını, gerçekleri bazen büyütüp bazen de küçülterek çarpıtığı için eleştirmiş ve gerçekleri olduğu gibi yansıtmanın öneminden bahsetmiştir. Tiyatronun çağına açık olmasını, onun gerçeğine eğilmesini, yazarın kendi cılız öz benliğine bağlı kalmayıp çevresindeki gerçekleri görmesini önermiştir (Şener, 2014).

Gerçekçi yazarlar, yeni bir aşama yaparak burjuva dramını yapay duyguluktan, abartılmış coşkulardan, kalıplaşmış tiplere arındırmaya çalışmışlardır. Bu yazarlara göre orta sınıf seyircinin düşünce ve beğeni düzeyi ile sınırlanmış olan tiyatro anlayışı aşılanacak, insan ve toplum gerçeği, tıpkı yaşamdaki gibi, tüm doğallığı ve karmaşıklığı ile yansıtılacaktır. Yazarlar, tiyatro sahnesinde, topluma ve insana egemen olan, onu iç ve dış çatışmalara iten toplum yapısını yansıtmaya çabası içine girmişlerdir (Şener, 2014). Örneğin, Anton Çehov, oyunlarında insanın karmaşık ve tümel gerçeğine eğilmiş, yalın ve kesin yorumlarla yetinmemiş, çelişkileri göstermiştir. George Bernard Shaw, gerçeği, bilimsel bir kesinlikle irdelemekten çok karmaşık dokusu ile yansıtmak ve kolay çözümlenemelerden kaçınarak soruna her yönden ışık tutmak eğiliminde olmuştur. Ona göre, oyun yazarını bir kaos beklemektedir. Fakat yazar günlük yaşamın karmaşası içinde anlamlı olanı seçecek ilişkileri bulacak ve anlaşılır biçime sokacaktır. Karmaşık olayları yorumlamak, onlardan genellikle geçerli olan bir anlam çıkarmak, tiyatronun düşünce ögesine ağırlık veren gerçekçi yazarların, bu dönemdeki özelliği olmuştur (Şener, 2014).

Tiyatrodaki, bilimsel gelişmelerin ışığında odak noktası haline gelen çevre etmeni üzerinde de ısrarla durulmuştur. İç ve dış koşulların insanı kısıtlı bağlamış olmasının tiyatroya yeni bir yazgı kavramını getirdiği görülür. İnsanın çevresi ile çatışmasının dramatik anlamı üzerinde özellikle durulmuştur. Seyircinin düşüncesini, kendi dışındaki dünyaya açmak ve sahne aracılığı ile onu aydınlatmak tiyatronun temel amacı olmuştur (Şener, 2014).

Gerçekçi tiyatro, seyircide uyandırdığı estetik yaşantıyı ‘yanılsama’ olarak adlandırır. Yansıtılan gerçeğin inandırıcı olması sahnede yaratılan illüzyona bağlıdır. Çünkü artık

oyunun kendi içinde bir mantığı olmasına değil, oyunun, yaşam gerçeğinin kendi mantığına dayanmasına çalışılmaktadır. Yaşamın kendi mantığını işletebilmek için de sahnenin sanki gerçekmiş gibi bir izlenim bırakması, sahnede olanların gerçekten oluyormuş gibi algılanması gerekir. Bu yüzden gerçekçi tiyatro kuramcıları tiyatronun illüzyon yaratma gücünü çok ciddiye almışlardır. Gerçekçi tiyatrodaki düşler, imgeler değil, katı gerçekler sergilenir. Seyirci, çoğu kez ayıp, çirkin, bayağı bulduğu, apaçık sergilenmesine alışmadığı gerçeklere hazır değildir. Ancak bu gerçeklerin kendi yaşantısına ne kadar benzediğini, ne kadar sahi olduğunu görürse ona inanacaktır. Bu yüzden gerçekçi tiyatro kuramcı ve sanatçıları tam bir illüzyon yaratılmasını gerekli görürler (Şener, 2014).

Gerçekçi tiyatro, konuşma ve görüntü dili ile de illüzyonu pekiştirmeye çalışır. Konuşma dili, dekor, giyisiler, makyaj, ışıklama, aksesuar, gerçekçilik duygusu yaratacak şekilde özenle seçilir. Bunu başarmak için dekor sahne ağzını çevreleyen çerçevenin gerisine itilmiştir. Oyuncu rolünü, seyircinin kendisini oyun kişinin yerine koyabileceği ve duygularını paylaşabileceği doğallıkta oynar. Amaç seyirciyi kendi dünyasından çıkarıp onun sahne ile özdeşleşmesini sağlamaktır (Şener, 2014).

Konstantin Stanislavsky (1863-1938), gerçekçi tiyatronun oyunculuk kuramını geliştirmiş ve özgünleştirmiştir. Stanislavsky, sahnede yaşamın dirimini, gizli gerilimini yansıtabilmek için yeni bir oyunculuk yöntemi geliştirmiştir. Bu yöntemle oyuncuya, sahnede oyun kişinin canlı özünü canlandırmanın yolunu öğretmektedir.

Stanislavsky yönteminin temel ilkesi, oyuncunun yaratıcı düş gücünü harekete geçirmek ve canlandırdığı oyun kişisini kendi içinde duyup onu içten kavramasını sağlamaktır. Bunu yaparken hazır bir bilgi vermekten kaçınılır. Oyuncu kendi imgeleminde somut gerçeklerden yola çıkarak ve onlardan hiç ayrılmadan iç görüntüler yaratır. Bunlar oyun kişinin belli koşullarda nasıl davranabileceğini gösteren görüntülerdir. Oyuncu bu görüntüleri kendi imgeleminde yaratırken kendini de oyun kişinin gerçeğine katmış olur. Bu oyuncunun düşlere dalması anlamına gelmez. Oyuncunun bu 'rol-ben'i aklının denetiminde tutması gerekir. Bu denetim, oyun kişinin seyircinin de anlayabileceği bir tavır içinde canlandırılmasını sağlar. Stanislavsky, oyuncunun bunu başarabilmesi için kendine özgü bir eğitim yöntemi geliştirmiştir. Bu yöntemin temelinde nörofizyoloji ve psikoloji biliminin, özellikle Pavlov'un bulguları yatmaktadır (Şener, 2014).

İvan Petroviç Pavlov (1849 - 1936), sinir sisteminin işlevi üzerindeki çalışmalarının sonucunda, sinir merkezi olan beyinle insanın çeşitli tepkileri arasındaki bağlantıyı bulmuştur. İnsan belli uyarılara belli tepkiler göstermektedir. Bu tepkiler aklın denetimi altında değildir. Eğer bu uyarılar belli dış koşullarla birlikte geliyorsa, bilinçaltındaki iç tepki, uyarı ile birlikte koşula da koşullanmaktadır. Pavlov, buna 'koşullandırılmış

tepkiler' adını koymuş ve bu tepkilerin yasalarını saptamaya çalışmıştır. Pavlov giderek öğrenme, merak etme, amaçlama gibi tüm eylemleri koşullandırılmış tepkiler olarak açıklamıştır. Stanislavsky, Pavlov'un yöntemini tersten uygulamıştır. Oyuncular, oyun kişisini sahnede yeniden yaşatabilmek için akıl, irade ve duygularını çalıştırmalıdır. Akıl ve irade bilincin denetimindedir. Fakat duyguların uyarılması için bilinçaltını ortaya çıkarmak gerekmektedir. Bunun sağlanabilmesi için gerekli fiziksel koşulların meydana getirilmesi gerekmektedir. 'Bilinçaltı' denilen mekanizma, denetimimiz dışındadır. Bu iç mekanizma belli fiziksel hareketlerden etkilenmektedir. Böylece oyun kişisini canlandırmada, fiziksel hareketler yöntemiyle, oyuncunun denetim dışı olan yaratıcılığı uyarılmaya çalışılır. Bu sistemle eğitilmiş ve rolünü çalışmış oyuncu, gerekli koşulları bilinci ile saptadıktan sonra, kendi denetim dışı yaratıcılığını harekete geçirmekte, oyun kişisini yeniden yaratmaktadır. Stanislavsky yönteminde, oyuncu, canlandığı oyun kişisinin çeşitli koşullarda, çeşitli yer ve zamanlarda nasıl davranacağını alıştırmalar yaparak saptamaya çalışır. Deneme yanılma yöntemiyle geliştirilen bu çalışmada, oyuncu kendi iç gerçeği ile dış hareket arasındaki bağıntıyı önce kendinde inceler sonra canlandığı oyun kişisinde görmeye çalışır. Bu çok gelişmiş bir düş gücü gerektiren bir çalışma yöntemidir. Stanislavsky yöntemiyle çalışan oyuncu insanın dış gerçeğini değil, özünü, özünün gerçeğini yeniden yaratmayı ve onu sahnede seyircinin anlayabileceği biçimde canlandırmayı hedefler (Şener, 2014).

Tohumları 18. yüzyılda atılmış bir gelişmenin sonucu olan 'Gerçekçi Akım', bu akımı 20. yüzyıla doğru, son ve kesin durumuna ulaştırmış yazarlar ve kuramcılar tarafından bilinçle savunulmuş, tiyatro tarihinde de kolayca sarsılmayacak bir yer edinmiştir. Gerçekçilik, tiyatronun başlangıçtan beri yinelenmiş olan taklit etme özelliğini, somut gerçeklerin aslına benzeyen kopyalarını yapmak olarak sınırlamış, buna karşın tiyatroyu bilimin boyutu ile de zenginleştirerek, endüstrileşen toplumlarda sanat, bilim ve teknoloji arasında oluşan uçurumu kapatmaya çalışmıştır. Gerçekçi akım, tiyatrodaki düşünce ögesine ağırlık vermiştir. Bu bağlamda insanlar arası ilişkileri toplumsal çerçevesi içinde değerlendirmiştir. Tiyatronun ilgi alanının bu yönde genişletilmesi sanatın topluma karşı görev ve sorumluluklarına da yeni bir boyut getirmiştir. Yansıtmacı taklit anlayışına koşut olarak, oyun kurgusunda, sahne donatımında, oyunculukta gerçeğin sahiymiş gibi canlandırılmasına önem verilmesi ve seyircinin oyunu seyrederken tam bir yanılısma içine sokulması bu tiyatronun ayırıcı özelliğidir. Tiyatro'daki bu yanılısma etkisini yaratma arzusu bir anlamda, kamusal alanda sorgulanamayan hakikatin yaratılması çabasını de taşımaktadır. Yanılısma ortamının hedeflenmesi ile arzulanan, seyircinin günlük hayatta detayların ve sembollerin arkasına gizlenmiş hakikate ilgisini çekilebilmektir (Şener, 2014).

1840'lar insanların sokağa ait sorunları çözebilmek amacıyla tiyatroya yöneldikleri bir dönem olmuştur. Yüzyılın sonları ise insanların, kendiliğindenliğin, sokağın basitçe yadsınmasından ibaret olmayan bir ifade özgürlüğünün imgelerini bulmak için tiyatroya yöneldikleri bir dönemdir. Her iki durumda da biçimsel drama sanatı, izleyicinin günlük yaşam tiyatrosunda başaramadıklarını ona sunmuştur. 1840'larda bu başarı izleyicinin gerçeğin seyircisi olması anlamına gelmiştir. Onlar gerçeği yaşama geçirmiyor, seyrediyorlardır. 1890'lerde bu pasiflik daha da güçlenmiştir. Tiyatrodaki izleyici ifade özgürlüğünü görmektedir, ama elli yıl önceki tiyatro izleyicisi gibi kendi kavrayışının netleşmesine ilişkin bir şey izlemez. Bunun yerine, ona alternatif bir kavrayış tarzı sunulmaya başlanmıştır (Sennett, 2013).

Sessizlik disiplini 19. yüzyılda kozmopolit kentli olma anlamında temel bir fenomen olmuştur. Öyle ki, 19. yüzyıl ortalarında bir oyunda ya da konserde duygularını belli edenleri hor görmek giderek bir *mecburiyet* halini almıştır. Tiyatroda duygularına hakim olmak orta sınıf izleyicileri için emekçi sınıf ile aralarındaki sınırı belirlemenin bir aracıdır. 1850'lerin sonunda, 'saygın' izleyici, suskunluk içinde duygularını denetleyebilen topluluk anlamına gelir olmuştur. Daha önceki döneme ait olan kendiliğindenlik artık 'ilkel' sayılır olmuştur.

19. yüzyıl Avrupa'nın büyük şehirlerinde yeni tiyatroların da inşa edildiği bir dönem olmuştur. Bu dönem tiyatrolarının mekânsal yapıları ya da tasarım yaklaşımları da toplumsal ortamdaki izleyicide yerleşen sessizlik ve pasiflik olgusunu adeta daha da güçlendirici bir etkiye sahiptirler. Sennett Kamusal İnsanın Çöküşü adlı kitabında bu dönem tiyatrolarına ait iki önemli ve birbirine zıt anlamda biçimlendirilmiş yapıyı ele alıp karşılaştırmaktadır. 1870'lerde tanımlanan bu iki tiyatro binası; Paris Garnier Operası ile Bayreuth'taki Wagner Operası'dır.



Resim 4.1: Paris Opera Garnier

Kaynak: URL-22

Paris Garnier Operası kendi süslemelerinin ağırlığı altında ezilen dev bir düğün pastası gibidir. O anda baktığımız cephesine göre Yunan, Roma, Barok ya da Rokoko tarzını yansıtabilen, gösterişli dekorasyonu ile kocaman bir yapıdır. Binanın görkemliliği neredeyse maskaralık düzeyindedir (Sennett, 2013).

Richard Tidworth'ün yorumuna göre, *“İzleyicilerin Opera binasının kaldırımlarından salondaki koltuklarına geçmeleri asıl keyif verici olandı. Olasılıkla gecenin en keyifli olan kısmıydı”* (Sennett, 2013).



Resim 4.2: Paris Opera Garnier

Kaynak: URL-22



Resim 4.3. : Paris Opera Garnier

Kaynak: URL-23

Garnier Opera Binası, 1781’de inşa edilen Comedie Française’e ilişkin anlayışları altüst etmiştir. Zira, Garnier Opera Binası artık insanları kuşatan bir perde değildir. Dışında kentlilerin birbiriyle bir araya gelebildikleri bir yapının ön cephesi ya da oyuncuların ortaya çıktıkları bir yer de değildir. Bina, içinde yer alan insanlardan ve etkinliklerden bağımsız

olarak beğenilmek üzere var edilmiştir. İnsanların birbirlerine değil, binaya ilgi duyması gerekmektedir. Binanın devasa iç mekânları buna hizmet etmektedir. İçyapı öylesine gösterişlidir ki sahnede beliren herhangi bir görüntüyü adeta ezen bir etki yaratmaktadır (Sennett, 2013).

Paris Opera binasının, genişliğine karşın, doğal insan ilişkileri için hiçbir yer ayrılmamıştır. Mimarının deyimiyle biricik ereği ‘sessiz bir huşu’ olan bir binanın lobisinde sohbet ve samimi gevezelikler olmamalıdır. Binanın mimarı Garnier’ye göre; “Gözler usulca büyülmeye başlar, bunu bir tür rüyaya dönüşen düş kurma izler; bir mutluluk duygusuna kapılırsınız” (Sennett, 2013).



Resim 4.4. : Comédie Française

Kaynak: URL-24



Resim 4.5. : Comédie Française

Kaynak: URL-24



Resim 4.6. : Paris Opera Garnier

Kaynak: URL-25

Richard Wagner'in inşa etmiş olduğu Opera Binası'nda yaratmak istediği ortam ise aslında tam tersi bir yönde gelişmeyi arzularken Opera Garnier ile aynı şekilde, insanların sessizliğe zorlanması ile sonuçlanmıştır. Richard Wagner'in Bayreuth Opera Binası'na 1872'de başlanmış ve 1876'da bitirilmiştir. Binanın dış kısmı sade ve çıplaktır (Sennett, 2013).

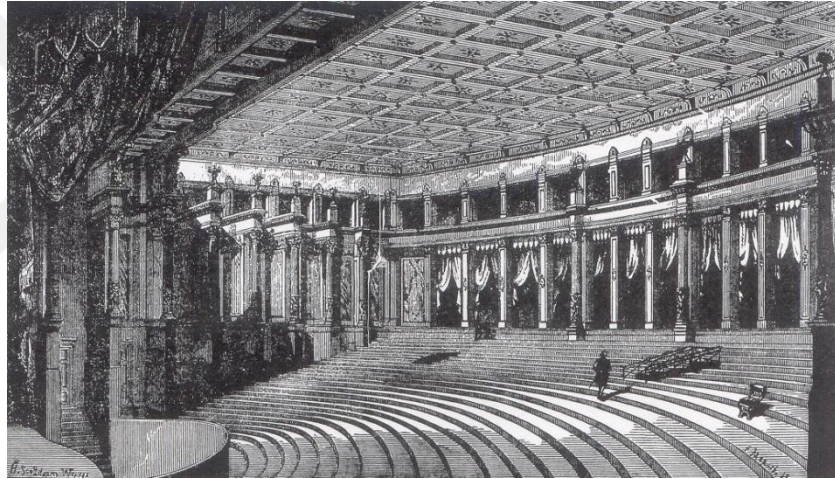
Wagner tüm ilginin sahnede üretilen sanata odaklanmasını arzu etmiştir. İçyapı iki yönden çarpıcıdır. Öncelikle tüm oturma yerleri bir amfi-tiyatro tarzında düzenlenmiştir. İzleyicilerin sahneyi engelsiz bir şekilde görmesi esas alınmıştır. İzleyicilerin öteki izleyicileri rahatça görebilmeleri gereksizdir. Wagner için sahne her şeydir (Sennett, 2013).

Daha da radikal bir ayrımcılıkla Wagner, orkestranın yer aldığı bölmenin önüne deri ve ahşap bir örtü yerleştirerek, bu bölümü izleyicilerin gözlerinden gizlemiştir. Müzik duyuluyordur ama nasıl üretildiği asla görülemiyordur. Dahası, Wagner sahnenin tepesindeki kemerin yanı sıra orkestranın bulunduğu yerin üzerine, perde ile sahne arasına ikinci bir kemer daha inşa etmiştir. Bu düzenlemelerin her ikisi de kendisinin adlandırdığı '*Mistik Körfez*'i gerçekleştirme arzusundandır. Wagner'e göre izleyici, sahneyi gerçek yakınlığıyla apaçık gördüğü halde, bu mekânsal kurgu onun sahneyi oldukça uzak bir yer olarak düşlemesini sağlıyordu. Tabii bu da izleyicinin sahnede izlediği oyuncuların kocaman, insanüstü varlıklar oldukları yanılsamasına neden oluyordu. (Sennett, 2013).



Resim 4.7. : Bayreuth Opera Binası

Kaynak: URL-26



Resim 4.8. : Bayreuth Opera Binası

Kaynak: URL-27

Wagner'in bu yaklaşımı bir disiplin ve yöntem sağlama çabasını barındırmaktadır. Zira onun temel arzusu, sahneyi yaşamın tümü durumuna getirmeyi amaçlamaktadır. Tiyatro tasarımı, Wagner'in operalarının bir parçasıdır. İzleyici tiyatroyu ve müziği terk etmek konusunda özgür değildir. Yaşamlarında opera denilen bir şey yokken, bu müziği anlamaları izleyici için zor bir edim olarak görülmektedir. Tiyatro öyle tasarlanmalıdır ki izleyici kendini müziğe teslim etmelidir (Sennett, 2013).

Gerek Paris Garnier Opera Binasında, gerekse de Bayreuth Opera Binasında, tasarımlara yönelik biçimler ve formlar farklı yaklaşımlarla şekillendirilmiş olsalar da genel anlamda temel bir önerme hâkimdir. Bu binalarda yaşamdan “daha büyük” bir törene tanık olunacaktır. İzleyiciye düşen rol, karşılık vermek değildir. İzleyici gözlemcidir ve

görmelidir. İzleyicinin saatler süren operalar sırasındaki sessizliği ve pasifliği sanatla kurmuş olduğu temasın tek belirleyicisidir (Sennett, 2013).

Kamusal alan, sokakta, detektifi bir şüpheciliğin yerleştiği bir atmosfere dönüşmüşken, kimin kim olduğunu detaylarda saklı keşiflerden çıkarmaya çalışan kentli bireyler, bu atmosferin yarattığı ortamda gizlenme ihtiyacı duymaktadırlar. Dönemin ruhuna paralel olarak, tiyatro ve konser salonlarında da sokaktakine benzer bir şekilde duyguları açık etme kaygısı taşımaktadırlar. Tiyatro ile sokak arasındaki bu diyalektik ilişki açıkça gözlenebilmektedir. Kamusal bir kişilik olarak izleyiciyi alalayabilmek sokakların da anlaşılabilmesine olanak tanımaktadır (Sennett, 2013).

Kamusal insanın bu pasif izleyiciliği onu kamusal alanda sorumluluklarından da sıyrılmasını sağlamıştır. Pasif insan sorumluluklarından kurtulmuş, özgür kılınmıştır. Evinde taşıyacağı saygınlık yükü ortadan kalkmıştır. Kişilik öznesi kamusal özneye tecavüz ederek onu parçalamıştır. Kamusal alandaki bu pasiflik ve sessizlik güçlenebildiği ölçüde insanlar arasındaki toplumsal bağın bireylerin kişiliğinden o oranda geri çekilmesi anlamını taşımıştır (Sennett, 2013).

Sokaktaki duygusal ifadeleri belirleyen kodlar, aynı zamanda bireyi ötekilerden de yalıtın kodlardır. Tiyatroda izleyici kişisel bilinç ve duyguların peşinde koşmanın toplumsal ilişkilere karşı savunma amaçlı geliştiğini, yani modern kültürün temel gerçekliğini öğrenmektedir. Böylece, 18. yüzyıl ortalarında tiyatrodaki söylemin yerini gözlem yapma ve olayları zihinde tartma edimi almıştır(Sennett, 2013).

Baudelaire, Constantin Guys üzerine yazdığı, '*Modern Yaşamın Resamı*' adlı makalesinde *flâneur* karakterini incelemiştir. Baudelaire *flâneur*'ü ideal bir orta sınıf Parisli olarak görmektedir. *Flâneur*'ün yaşamı salt sokaktakilerin ilgisini çekmek üzere kuruludur. O aslında bir aylak, bir boşta gezerdir. Poe, '*Kalabalıkların Adamı*'nda onu ideal orta sınıf Londralı olarak ele alır. Walter Benjamin ise daha sonra ilginç olmanın nasıl bir şey olacağını düşleyen 19. yüzyıl burjuvazisinin timsali olarak inceler. E.T.A. Hoffmann'ın '*Kuzenin Köşe Penceresi*' adlı öyküsünde *flâneur*'ün kimliğine dair bir açıklayıcı bir ipucu bulunmaktadır. Öykünün kahramanı olan Kuzen felçlidir. Sürekli pencereden sokak hayatını, kentin kalabalığının gelip geçişini izlemektedir. İlgisini çekmeyi başaran kalabalığa katılmak için ise en küçük bir istek taşımamaktadır. Bir ziyaretçiye, bacaklarını kullanabilen insanlara '*görme sanatının ilkelerini*' öğretmek istediğini dile getirir. Ziyaretçi, kendisi de felçli olmadıkça ve dışarıdakileri izlemedikçe o kalabalığı asla anlayamayacağını farkına varır. Bu betimleme *flâneur*'ü çok açık ve net bir şekilde açıklamaktadır. Onu anlayabilmek için ancak felçli bir hasta gibi '*görme sanatı*'nı öğrenmemiz gerekmektedir (Sennett, 2013).

Aslında bu yaklaşım bir yönüyle Platon'un mağara metaforunu da anımsatmaktadır. Kentin çökmekte olan bir kamusal alanından azat edilen 'kişiliğin' egemenlik kazandığı 19. yüzyıl dünyasında, tüketim alışkanlıkları ile zincirlenen insanlar, mağaranın dışındaki hakikatten de kopmaya başlamışlardır.

Sokak yaşamında dış görünüşleri kişiliğin bir göstergesi olarak görmek ise bu bağlayıcılığın en temel sonucu olmuştur. Görünüşlerin kişiliklerin göstergesi olması sonucu ile günlük yaşamda suskun izleyici olmak arasında çok yakın bir ilişki vardır. Tüketim alışkanlıkları toplumun önemli bir yaşam güdüsü olmaya başlamıştır. Dönemin günlük yaşamında, mağazalarda geçen sahneler düşünüldüğünde, aslında orada da alım satım ilişkileri sessiz kalınma ile sağlanabilecek bir tür yoğunlaşmayı gerektirmiştir. Kişinin tüketime odaklanabilmesi için kendi beğenisini, geçmişini ya da taleplerini işin içine katmadan uyarılması gerekmektedir. 19. yüzyılın yaygınlaşan tüketim dünyasında aslında pasiflik bir yönüyle de gelişmekte olan tüketim dünyasında bilgi edinmek anlamını da taşımaktadır (Sennett, 2013).

Degas'nın 'Apsent İçen Kadın' adlı tablosunda bir Left Bank kafesinde yalnız başına oturan, gözlerini içkisine dikmiş bir kadın yer alır. Kadın çevresindeki tüm insanlardan yalıtılmıştır. Leroy- Beaulieu, *Question Ouvrière au XIX Siecle* adlı eserinde orta sınıfa kastederek, boş vakitlerini Paris'te geçiren burjuvaları sorgulamıştır: '*Bulvarlarımızdaki apsant içenler ve aylaklarla dolup taşan dizi, dizi kafeler ne işe yaramaktadır?*' Zola'nın *Nana* adlı eserinde 'canlı sokağı izleyen büyük yığınlar'ı ele almıştır. Atget'in çektiği St Michel Bulvarı'ndaki Sélect Latin kafesini gösteren fotoğraflarda ayrı, ayrı masalarda tek başına oturmuş dışarıyı izleyen kişileri görürüz. Tüm bu eserler baktığımızda önemli bir değişim görülmektedir. İlk kez bu kadar çok sayıda insan kafelerde bir araya gelmektedir. Dinliyor, içiyor ya da bir şeyler okuyorlardır. Ancak ne yazık ki görünmeyen duvarlar ile birbirlerinden ayrılmışlardır (Sennett, 2013).

Kentleşmenin mahalli bir bölünmüşlük ile yeniden yapılanması ve endüstrileşmenin getirdiği sınıfsal farklılaşmaların sonucunda ortaya çıkan sosyal dönüşümlerin de kitlesel anlamdaki pasifleşmede ayrıca güçlendirici etkileri olmuştur.

İşçilerin kamusal alan içindeki sessizlikleri, burjuvazi tarafından, durumlarından hoşnut olmasalar bile kentli işçinin nihayet boyun eğdiğinin bir işareti olarak görülmüştür. İşçilerin bir araya gelmesi, adaletsizliklerin tartışılması, gizli planların yapılması, devrimci komplolara zemin hazırlanması anlamı taşıdığından burjuvazinin hiç arzu etmediği bir durumdur. Nitekim 1838'de Fransa'da bu konu ile ilgili yasalar devreye sokulmuştur. Bu yasalar işçiler arası kamusal tartışmaları yasaklamıştır. Ayrıca küçük işçi gruplarının hangi kafelerde toplantı yaptıklarının rapor edilmesine yönelik de bir ajan sistemi kurulmuştur.

Bunun sonucu olarak işçiler mesai sonrasında kafelerde içmek için buluşmaya başlamışlardır. Fransa düzeyinde olmasa da 1840'da İngiltere'de de polis gayri resmi toplantı hakkına yönelik sınırlamalar getirmiştir. 19. yüzyıl büyük şehirlerindeki bu mevcut atmosfer içinde, çok sayıda işçinin boş zamanlarını alkol tüketimine sığınarak harcadığı bir ortam oluşmuştur. Bu bağlamda da alkol ile kamusal adeta bir bütünlük ilişkisi kurmuşlardır. Sonuçta bu durum kamusal pasifliğin daha da keskinleşmesi anlamına gelmiştir (Sennett, 2013).

Aynı dönemde burjuvazi ise kendi yarattığı ayrıcalıklı kulüplerde, sessizliğin sağladığı konforlu bir pasiflik içinde yalıtılmışlığı yaşamıştır. Sessizlik adeta sosyalliğe karşı bir savunma gibi kişiliklerin maskelenmesinde önemli bir araç olmuştur (Sennett, 2013).

1890'larda Paris ve Londra'da yeni kurallara mükemmel bir somutluk kazandıran kitlesel bir eğlence biçimi gelişmiştir. Kitlelere verilen ziyafetler kentte yaygınlaşmıştır. Birbirini tanımayan yüzlerce, hatta binlerce insan bir araya gelmeye başlamıştır. Genelde ya bir, iki kişinin konuşması, ya birkaç kişinin kitap okuması ya da birilerinin eğlendirici birkaç gösteri yapması ile başlayan etkinlikler, bunların ardından yemek servisine geçilmesi ile tanımlanmışlardır. Bu ziyafetler iki asır önce kahvehanelerin başlattığı karşılıklı etkileşim yolu olan özgür ve inceden inceye düşünülerek yapılan konuşmayı tamamen sona erdirmişlerdir. Kitlesel ziyafetler, kamusal alana kişisel deneyimin önemli bir alanı olarak sarılan bir toplumun simgesidirler. Ancak toplumsal ilişkiler bağlamında, toplumun anlamını yitirmesinde çok güçlü bir şekilde etkili olmuşlardır (Sennett, 2013).

Tüm bu gelişmeler ışığında, 19. yüzyıl sonunda, tiyatro alanında izleyiciye ilişkin temel terimler değişmiştir. Sessizlik, sanata bağımlılığın, toplum içinde ise bağımsız olarak yalıtılmanın aracı haline dönüşmüştür. Kamusal kültürün tüm mantığı çatırdamış. Sahne ve sokak ilişkisi ters yüz olmuştur. Sahne karşısındaki izleyicinin değişen bu yapısı, aktif olabilen tek kamusal şahsiyet olarak icracıları yani aktörleri ön plana çıkarmıştır. Aktör daha 19. yüzyıl ortalarında başkalarının kamusal alanda güçlü duygular hissetmesini sağlayabilen tek kişi haline gelmiştir (Sennett, 2013).

19. yüzyılın ikinci yarısında endüstrileşmenin gelişmesine istinaden orta sınıf zenginleşmiştir. Bu gelişmeye istinaden ortaya farklı sorunlar çıkmaya başlamıştır. Tanımlanması ve çözümlenmesi olanaksızmış gibi gözükten farklı sorunların ortaya çıkması, insan aklına olan güveni de sarmıştır. 19. yüzyıl somut gerçeğin bilgisine önem veren, bu bilginin ancak deney yaparak ve deney sonuçlarını akılla değerlendirerek elde edileceğini kabul etmiş olan pozitivist bir ortamı barındırmıştır. Ancak yüzyılın ikinci yarısında, sezginin ve düşlemenin önemi üzerinde durulmaya başlanmıştır. Mistik eğilimler güçlenmiştir. Akla karşı olan felsefi düşüncenin temsilcisi Henry Bergson'dur. Orta sınıf bu

görüşü desteklemektedir. Ancak orta sınıfın incelenmemiş beğenisi doğrultusunda gelişen, sanatsal değeri düşük yapıtların yaygınlık kazanması söz konusu olmuştur. Gittikçe zenginleşen orta sınıf bu sanatın alıcısı olmuş, ortaya piyasa sanatı çıkmıştır. Sanatçılar bu gelişime karşı tavrı almışlardır. Böylece Fransız devriminden önce ve sonra seyircisi ile bütünleşmeyi amaçlayan, halkın heyecanlarını paylaşan sanatçı giderek orta sınıftan kopmakta kendi küçük aydın çevresine kapanmaktadır. Orta sınıfın beğenisi ile aydın sanatçının beğenisi arasındaki fark, sanatçının kendi beğeni ölçütlerini büsbütün inceltmesine, sanatın toplumla olan bağlarını iyice zayıflatmasına yol açmıştır. Sanatta, gerçekçi akımın kolayca tanınan, anlamakta zorluk çekilmeyen, ilgi ve merakla izlenen içeriğine karşı, düş gücünü kurcalayıcı örtük gerçeklere ve bu gerçeklerin dolaylı anlatımına önem veren bir anlatım ortaya çıkmıştır (Şener, 2014).

Tiyatroda, karşı gerçekçi akım, 1850'lerde Baudelaire ve Edgar Allan Poe'nun etkisi ile başlamıştır. Bu eğilim Wagner'in ve Nietzsche'nin etkisi ile 1870-1880'lerde güçlenmiş ve yaygınlaşmıştır. Tıpkı gerçekçi tiyatronun ortaya çıkışında olduğu gibi, bağımsız tiyatrolarda uygulanan yeni teknikler bu gelişime etken olmuşlardır (Şener, 2014).

Wagner'e göre bilim yalnızca doğayı, sonlu olanı tanımaktadır. Oysa yaşam sonsuzdur, kendi içindeki zorunluluk yasasına uyarak ve kendi bütünlüğünü koruyarak evrimleşmektedir. Aynı zorunluluk yaşamın kendini sanatta ifade etmesini sağlamıştır. Sanat insanın ve insan doğasının ifadesidir. Sanatı yaratan yaşam dürtüsü, içgüdüsel olanı, bilinçdışı olanı tanıtır. Onun zorunluluk yasasını gösterir. Yaratıcılık bu doğal, bilinçdışı gereksinimin ürünü olarak meydana gelmektedir. Halk bu ortak gereksinimi duyar. Onun için yaratıcılık halktan kaynaklanır. Wagner, sanatı, dinsel olanın, ölümsüz olanın, yaşamın iç zorunluluğundan doğanın ifadesi olarak kabul etmiştir. İnsan sonsuz olanı, kendi kendini koşullayanı, asal yaşam gerçeğini, ancak sanat yolu ile kavrayabilmektedir. Wagner, bu kadar üstün bir işlevi olan sanatın, türlerin tek, tek her biri ile değil, ortaklaşa çabasıyla ortaya çıkabileceğini ve yaşamı en iyi biçimde ifade edebileceğini ileri sürmüştür. Wagner'e göre geleceğin sanatı bir ortak sanat ürünü, bir *'bileşik sanat yapıtı'* (*Gesamtkunstwerk*) olmalıdır. Her sanat dalı, kendi ustalığını ortak amaç için ortaya serebilmeli ve böylece canlı, nefes alıp veren, devinen bir sahne meydana gelebilmelidir. Buradan yola çıkarak Richard Wagner, opera sanatının, ideal bileşik sanatı gerçekleştirdiği kanısına varmıştır (Şener, 2014).

Nietzsche, bilim çağından sonra yeni bir trajik çağın doğduğunun habercisi olmuştur. Nietzsche'ye göre Wagner'in sanatı, varlığın saçmalığına, umutsuzluğuna karşın, yaşamın sevinç içinde yeniden kanıtlanmasıdır. Ona göre böylelikle tragedyanın en üstün ideali gerçekleşmiştir. Bu tragedya epik değil liriktir. Hayatın amaçsızlığına, ilgisizliğine karşın, ezeli yaşama inancını, fizikötesi rahatı temsil eder. Böyle bir sanat gereklidir. Çünkü

günümüzde insan, varlığın korkunç saçmalığını bir kez kavradı mı, günlük gerçekleri doğanın gerçeği açısından gördü mü harekete geçmek istemez (Hamlet), adeta felce uğrar (Ophelia). Bu saçmalık bilincini iyi etmek, acıyı gidermek sanatçının işidir (Şener, 2014).

Maurice Maeterlinck (1862-1949), oyunları ile bu dönemdeki simgeci akımın tiyatrodaki en başarılı temsilcisi olmuştur. Maeterlinck, gününün tiyatrosunu büyük olaylara, kanlı işlere, öc alma, zehirleme, adam öldürme gibi eylemlere fazla yer verdiği için eleştirmiştir. Olaysız, sakin bir yaşamın daha derin bir anlam taşıdığını ileri sürmüştür. Bu derin anlamı metafizik boyutta ele almıştır. Bu anlam Tanrı'dan gelmektedir. Maeterlinck, günlük yaşam içinde Tanrısal haşmeti ve güzellikleri görebilmenin peşine düşmüştür (Şener, 2014).

19. yüzyılın ilk yarısında hakim olan gerçekçi akımın illüzyon anlayışı, sahnedeki dekoru, oyuncuyu sanki gerçekmiş gibi kabul ettirmek, seyirciyi sahnedeki yaşamın gerçek olduğuna inandırmak üzerine yapılandırılmıştır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra karşı gerçekçilik olarak beliren tiyatro düşüncesi ise gerçeklerin yaratmaya çalıştığı bu çeşit illüzyonları bir çeşit göz bağıcılık olarak değerlendirmiştir. Bu yeni görüşe göre seyircinin gerçek bir illüzyon yaşayabilmesi için sahnedeki yaratma sürecine katılması gereklidir. Bu durumda seyirci bir düşsel gerçeği paylaşmış olur. İllüzyon sözcüğü bu anlamı ile yeni dönem tiyatro anlayışında 'yanılsama' olarak değil, '*sanrısama*' olarak anlam kazanmıştır. Adolphe Appia (1862-1918) bunu gerçekleştirmek için heyecanı atmosfere dönüştürmek ve seyirciyi bu atmosfere katma amacını gütmüştür. Bu amaçla ışıktan yararlanmış, ışığı böyle bir illüzyon yaratmak için gerekli biçimlerde kullanmıştır. Benzetme yerine imleyerek, atmosferi görüntüye dönüştürerek, gerçeği seyircisinin düşüncesine tamamlamak bu yeni akımdaki illüzyon anlayışının özelliği olmuştur. Yeni gerçekçilik akımı ile ortaya çıkan eğilimler, tiyatronun özünü, biçimini, oyunculuk ve yönetmenlik tekniklerini, seyirci oyun ilişkisini yeniden yorumlamış ve farklı öneriler getirmiştir. Bu yeni eğilimlerin hepsinde sanatın üstün, gizemli, örtük gerçekleri imleme yolu ile dolaylı anlatımla dile getirmesi gerekliliği temeline yaslanmışlardır. Bunun için yansıtma yönteminden farklı ifade yöntemleri de geliştirilmiş, hem dilde, hem sahne görüntüsünde şiirli anlatımdan yararlanılmış ve seyirciye üstün gerçekleri sezdirecek büyümlü atmosferler yaratma çabasında olunmuştur (Şener, 2014).

Sahne-seyirci ilişkisinin ele alınması, sözün öneminin azalması ve görsel iletişimin ön plana geçmesi, sahnenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesi, sahne mekânının ustalık ile kullanılması, görüntüde hareket ve çarpıcılık sağlanması, oyun yapısının parçalanması, oyuncunun fiziksel yapısı ile değerlendirilmesi, Birinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleştirilen yenilikler olmuştur. Bu yenilikler tiyatro düşüncesinde geleneksel anlayışın ciddi anlamda aşılmasını, tiyatronun edebiyat yönüyle değil görsel yönü ile de değer kazanmasını sağlamıştır.

Yirminci yüzyılda öncü sanat akımlarını ateşleyen ortam savaş öncesi ve savaş sonrası ortamıdır. Sanattaki yeni arayışlar, savaşı hazırlayan koşullardan ve savaşın yarattığı sorunlardan kaynaklanmıştır. Bu akımlar aynı zamanda endüstrileşmenin ve kapitalizmin ulaştığı yeni aşama karşısında sanatçının şaşkın ve kararsız tutumunu dile getirmektedir (Şener, 2014).

Birinci dünya savaşı öncesinde ulusal güçlenme, kendine güven ve iyimserlik duyguları, savaş sonrasında düş kırıklığına ve korkuya dönüşmüştür. Savaş, toplum yaşamına karşıt duygu ve düşünceler üretmiştir. Bir yandan uyarılmış ilkel dürtüler, kan dökme güdüsü, öte yandan vahşete duyulan tepki kendine ifade yolları aramıştır. Savaş şovence duyguları kamçulamış, savaş sonu yıkımı ise, insana ve uygarlığa karşı kuşku ve şüphelerin gelişmesine yol açmıştır. Sanatçı, insancıl değerlerin iflas ettiğini görmeyen şaşkınlığı içindedir

Öte yandan endüstrileşmenin ve kapitalizmin yarattığı maddi değer tutkusu acımasız bir çıkar savaşına yol açmaktadır. Bu savaşım tinsel değerlerin yitirilmesine ve ahlak bunalımına neden olmaktadır. Makinenin insanla boy ölçüşen yeni bir güç olarak insanın karşısına çıkması, hem bu karşı konulmaz güce karşı hayranlık uyandırmış, hem de insanı korkutmuştur. Teknolojinin insanı robotlaştırmasından endişe edilir olmuştur. İnsanın gelişiminin engellenmesi ve onun dev bir mekanizmanın anlamsız, küçük bir parçası durumuna sokulması sanatın temel bir kaygısı olmuştur. Endüstri ekonomisinin ortaya çıkardığı işçi sorunları büyümüştür, sık sık patlamaktadır ve çözüm beklemektedir. Sanatta işçi sorunlarına ilgi duyulmuş olmuştur (Şener, 2014).

Freud'un cinsel yaşam konusundaki yeni bulguları, bilinçaltının öneminin vurgulanması, insan ve değerleri konusundaki yerleşmiş kanıları kökünden sarsmıştır. Gerçeğin karmaşıklığı şaşkıncı ve ürkütücü bir boyut daha kazanmıştır. Marksizm'in toplumun tarihsel evrimi konusundaki açıklamaları mevcut bunalım ortamındaki devrimci ülkeleri kamçulamaktadır. Einstein'ın 'rölativite' kuramı ile Newton'un değişmez düzenli evren görüşü sarsılmıştır. Nesnel ve kesin gerçeklik bilincinin yerine görecelik duygusu yerleşmiştir.

Kısacası, birinci dünya savaşı sonrasında, siyasal ve ekonomik durum, bilim ve felsefe görüşleri insanın düşün alışkanlıklarını temelinden sarsmış ve değiştirmiştir. İnsan durumuna, çevresine, işine, doğaya ve kendine yabancılaşmıştır ve bunalıma sürüklenmektedir. Savaş öncesi ve savaş sonrası çıkan sanat akımları bu bunalımın ifadesidir. Fütürizm (gelecekçilik), ekspresyonizm (dışavurumculuk), sürrealizm (gerçeküstüculük), konstrüktivizm tiyatro uygulaması ve tiyatro düşüncesini de etkilemiştir (Şener, 2014).

Fütürizm, geleneksel yaşam biçimine, kültür değerlerine, sanat kurallarına karşı bir tavır almıştır. İnsanı geçmişe bağlayan tutucu kurumların yok edilmesini savunmuştur. Akıl ve sağduyuyu savunan klasik anlayışa da, duyumsal gerçeği taklitle yetinen gerçekçi sanata da karşıdır ve simgeciliği yaşam gerçeğine uzak düştüğü için yetersiz bulmuştur. Çağdaş sanatın geleneksel biçim kalıplarından bağımsızlaşmasını özgürlük içinde yeni ve çağdaş olan bir anlatımı bulması gerektiğini savunmuştur. Fütüristlere göre, yeni olanın özünde insan gücünü simgeleyen makine dinamizmi yatmaktadır dolayısıyla sanat, bu dinamizmi özgürce ifade edecek biçimler geliştirmelidir. Bu bağlamda, fütürizm, tiyatro sanatında yeni bir sahne-seyirci ilişkisi kurma eğiliminde olmuştur. Yaşama karşı olan geleneksel tavrın değiştirilmesi için seyirci ile doğrudan karşı karşıya gelecek bir sahne anlayışını savunulmuştur. 1910 yılından itibaren bu yaklaşım ile düzenlenen gösterilerde, seyircinin arasına sokulma, seyirci ile kaynaşma girişimlerinde bulunulmuştur. O dönemde bu girişimler genellikle tepki ile karşılanmış, gösteriler, çürük yumurta yağmuruna tutulmuş, kavgayla dövüşle son bulmuştur (Şener, 2014).

1915'de Marinetti ve arkadaşları 'fütürist sentetik tiyatro' deneyini yapmışlardır. Bu tiyatro birkaç dakikaya sığdırılan gösterilerden oluşturulmuştur. Makineleşme toplumunun dinamizmini yansıtmayı amaçlamışlardır. Bu kısacık gösterilerde çeşitli durumlar, olaylar, duygu ve düşünceler çoğu kez sembollerle dile getirilmiştir. Fütürizm bir tiyatro akımı oluşturmamakla beraber, sahnede plastik anlatıma ve harekete verdiği önemle, oyuncu ile seyirciyi kaynaştırma girişimiyle, eşzamanlı ve çok odaklılık deneyimleriyle, çağdaş tiyatronun gelişimini etkilemiştir (Şener, 2014).

Meyerhold (1874-1940), çağdaş tiyatronun deneyimci özelliğinin bilincinde olan ve bu anlamda kendini durmadan yenileyen öncü bir sanatçı olmuştur. Meyerhold sahne üstü tekniğini geliştirmiştir. Tiyatro sahnesine bir inşaat mühendisi gözüyle bakmış, sahne üstünü yapı kurma bakımından değerlendirmiştir. Giderek bu yapı bir makinenin devingenliği içinde ele alınmış, mekanik özelliği ile değerlendirilmiş, yatay yükseltilere dikey yükseltiler eklenmiş, hareketli parçalarla sahnelerin göz önünde çok çabuk değiştirilmesine olanak sağlanabilmiştir.

1924 yılı itibariyle Fransa'daki öncülerle sanatta sürrealizm gelişmeye başlamıştır. 1930'lu yılların sonunda bir dönem gücünü yitirmiş ancak 1947-1960 yılları arası düzenlenen sergilerle yeniden güç kazanmıştır. Sürrealizm, şiirde, resimde, mimarlıkta, sinemada ve tiyatrodaki etkili olmuştur. Yaşamın anlamsızlığı ve günün sanatının yetersizliği karşısında, görünen gerçeğe sırtını dönerek mutlak olanı ruhun derinliklerinde aramaya çalışmıştır. Bilinçaltının karanlıklarına yönelmiştir. Bilinçaltı gerçeğinin hiç saptırılmadan ortaya çıkabilmesi için, insanı tutsak eden koşulların aşılmasını, ahlak, akıl, mantık ve estetik kurallarının kırılmasını zorunlu görür. Yeniden doğacak insanlığın gizilgücünü,

bilinçaltındaki enerji kaynağından üretmek eğilimindedir. Bunu başarmak için süper egonun baskısını kaldırmaya çalışır. Bu bağlamda psikanalize olan eğilimi ile Freud etkisini taşımaktadır. İnsan kendi korkunç iç gerçeği ile yüz yüze gelmeli, bastırılmış istekleri bilinçlendirerek kişiliğini genişletmeli, bilincin ussal yapısı ile bilinçaltının düşsel ve karmaşık yapısını birbirine bağlayıp bütünlüğe kavuşturmalıdır (Gombrich, 2014; Şener, 2014).

Sürrealizm, çevresine, alışkanlıklarına koşullu ve kalıplaşmış değer yargılarının tutsağı olan insan kavramını yıkmaya çalışırken bir yandan da aynı zamanda yeni bir toplum düşüncesini de geliştirmeye çalışmıştır. Sürrealizm, tıpkı yasak, günah ayıp korkusunun birey tarafından aşılması gerektiği gibi sınıf ayrımı kavramının da aşılması gerektiğini ortaya koymuştur. Sürrealizm yeniden kurulmakta olan dünya düzeninde, sınıfsal düzenin ayırıcı, bölücü kalıplarının olmaması gerektiğini savunmuştur (Gombrich, 2014; Şener, 2014).

Sürrealizmin tiyatroya etkisi dolaylı yoldan olmuştur. Savaş sırasında tiyatro etkinlikleri kısıtlanmıştır. Oyuncuların çoğu, ancak, ordu için temsiller vermek üzere tiyatro oynayabildiğinden, savaş döneminde tiyatro sanatı bir duraklama yaşamıştır. Savaş sonrasında ise sanatsal niteliği olan oyunlardan ziyade eğlenceli bulvar oyunları rağbet görmeye başlamıştır. Bu durumu değiştirmek isteyen öncü tiyatro sanatçıları yeni bir sanat anlayışı içinde cüretkâr girişimlerde bulunmuşlardır. Sürrealist tiyatronun görüntü dilinin ortak özelliği, zamanın ve mekânın mantık bağıını koparması, sahnede şekilleri bozması, çarpıtması ve değiştirmesidir. Bu akım tiyatro alanında çok fazla etkili olmamakla beraber bu akımın uzantısı olarak Antonin Arnaud tiyatro düşüncesinde çok önemli bir aşamanın gerçekleşmesini sağlamıştır (Şener, 2014).

Antonin Arnaud tiyatroya yeni bir yaklaşım getirmiştir. Arnaud, alışılmış tiyatro biçimlerine Avrupa tiyatrosu geleneğine karşı çıkarak tiyatronun yeniden ilkel büyü törenlerindeki niteliklerine ve o dönemdeki etki gücüne kavuşturulmasını istemiştir. Arnaud'ya göre, tiyatro ancak gerçek işlevini böyle kazanabilecek ve toplumu iyi etme gücüne kavuşacaktır. Arnaud tiyatronun toplumu değiştirme gücüne inanmıştır. Bu tiyatro yaklaşımını 'kıyıcı tiyatro' diye adlandırmıştır. Onun kendi sahne uygulamalarında gerçekleştiremediği tasarısı günümüzde uygulanmaktadır. Arnaud tiyatronun kaba bir eğlence, boş bir avuntu sayılmasına karşıdır. Çağının tiyatrosunu bu yönden eleştirmiştir. Halkın tiyatroyu böyle değerlendirmeye koşullanmasını yerer. Kendi tiyatro çalışmalarında bu koşullanmışlığı kırmaya çalışmıştır. Arnaud'ya göre yaşam anlamını yitirmiş ve kültür yaşamdan kopmuştur. İnsan, belli sistemleri ezberlemiş, belli kalıplar içinde düşünebilen '*eylem ile düşünceyi özdeşleştireceği yerde eylemden düşünce çıkararak*' bir hilkat garibesine dönüşmüştür. Oysa kültür eylem ile gerçekleşmeli, '*içimizdeki yeni bir organ gibi, ikinci bir nefes gibi büyümelidir*'. Sanat da kültür gibi yaşamdan ve yaşamın öz gerçeğinden koparılmıştır.

Tiyatro, konuşma dilinin kalıpları, deneyimleri, sınırları ile koşullanmış yapay bir avuntu haline gelmiştir. Tiyatro yeniden temelindeki canlılığa kavuşturulmalı, hem oyuncu hem de seyirci için bir yaşantı olmalıdır (Şener, 2014).

“Eğlence arama alışkanlığı bize ciddi tiyatroyu unutturdu. Oysa tiyatro tüm ön yargılarımızı altüst eder. İmgelerin yarattığı yakıcı bir çekimle bizim esinlememizi sağlar, ruhsal bir tedavi gibi etkiler ve etkisi kalıcıdır, unutulmaz” (Kıyıcı Tiyatro- Şener, 2014, s: 245).

Tiyatroda bu etkinin sağlanabilmesi için insan varlığının içindeki gizli güçlere ulaşmak ve onları harekete geçirmek gerekmektedir. Bunun için Arnaud ilkel dönemdeki büyüleme sanatına yönelmenin gerektiğini ileri sürmüştür. İkel büyü törenlerinin asal niteliğini taşıyan tiyatronun acılı bir yaşantı olması da kaçınılmaz olacaktır. Zira tiyatro yaşantıyı paylaşıma yaşamın acılarını hissettirecek ve acıyı görmesini sağlayacaktır. Dolayısıyla Arnaud bu tiyatronun adını ‘Kıyıcı Tiyatro’ olarak tanımlanmıştır (Şener, 2014).

Kıyıcı tiyatrodaki sahne ile salon anlatımı ortadan kaldırılmıştır. Seyirci oyun yerinin ortasında yer alır. Oyun onun çevresinde oynanır. Hareketli sandalyeler seyircinin istediği yöne dönerek oyunu takip etmesini sağlar. Sahne yalnız boyutları ve hacmi ile değil, harekete tanıdığı mekân olanağı ile değerlendirilir. Bugün de tiyatrodaki bu yöntemler kullanılmaktadır.

Dışavurumculuk akımı özellikle Almanya’da etkin olmuş, Birinci Dünya Savaşından önce başlamış, 1925 yıllarında gücünü yitirmiştir. Başlangıçta iç gerçeğin özgürce ifade edilmesi görüşünü benimseyen dışavurumcular, giderek daha iyi bir dünya yaratma ereğine yönelmiş, siyasal ve toplumsal yönü ağırlıklı oyunlar yazmışlardır (Gombrich, 2014; Şener, 2014).

Dışavurumcu tiyatro anlayışına göre, bireyin bilinçaltında biriken yönelmelerin, sanat yoluyla boşaltılması bireyin ruh sağlığı ve yeni toplumsal uyumlar kurabilmesi için gerekli olan ilk aşamadır. Sanat bireyin iç dünyasına yönelmekle onu toplum ilişkilerinden soyutlamamıştır. Bilakis, bilinçaltının karmaşasını çözmek, parçalanmışlığı onarmak, insanı topluma kazandırmak içindir. Toplumda gözlemlenen yazgı kesinliğindeki koşullar karşısında, etkin bir tavır alınmaya çalışılmıştır. Dışavurumcu tiyatro, kurban vermek pahasına da olsa, çağdaş toplumun makine duygusuzluğundaki ilişkilerini, savaşılar açan yırtıcılığını ve adaletsizliğini değiştirmek ister. Dışavurumculuk, ömrünü çeyrek yüzyılda tamamlamış fakat tiyatroya getirdiği yeniliklerle tiyatronun gelişimini etkilemiştir. Günümüzün tiyatrosu da bu yeniliklerden yararlanmaktadır (Şener, 2014).

Birinci dünya savaşından sonra Almanya’da halkın ilgisi politik sorunlara yönelmiştir. Bu genel eğilim tiyatro sanatını da etkisi altına almış, tiyatro sahnesi siyasal konuların tartışıldığı bir alan olmuştur. Dikkatler seyircide yoğunlaşmakta, seyircinin istenen düşünce sürecine sokulması için çalışılmaktadır. Ervin Piscator, görüntüsel anlatım olanaklarını

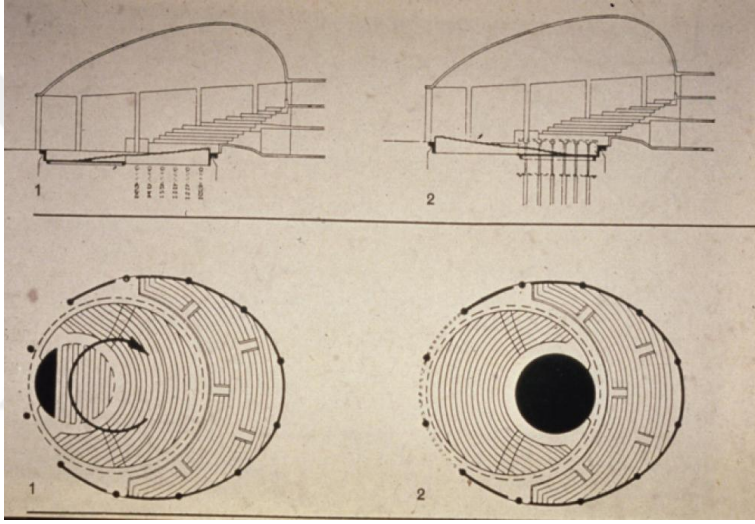
geliştirerek, yeni iletişim araçları deneyerek, tiyatronun biçiminde ve tekniğinde büyük yenilikler yapmıştır. Piscator, kendi uygulamalarından yola çıkarak, '*politik tiyatro*', '*epik tiyatro*', '*belgesel tiyatro*', '*total tiyatro*' kavramlarını geliştirmiştir. Tiyatronun işlevini yeniden tanımlanma çabaları çerçevesinde, tiyatro düşüncesini, tiyatronun amacını, öyküsünü, biçimini, anlatım yöntemini, tekniğini, tiyatrodaki yer ve zaman kavramlarını, tiyatronun dil ve görüntü ilişkilerini yeniden betimlemeye yönelik çalışmalar yapılmıştır (Şener, 2014).

Savaş sonrası ekonomik bunalım sırasında, Almanya toplumunun siyasal tartışma ortamına gerek duyması ile tiyatrodaki siyasal sorunlar tartışılmaya başlamıştır. Almanya Birinci Dünya Savaşından yenik çıkmanın burukluğunu yaşamaktadır. Üstelik kendi toprakları üzerinde yenilgiye uğratılmadan yenik çıkması, bu burukluğun etkisini daha da arttırmıştır. Halk da ordu da bu durumdan politikacıları sorumlu tutmuştur. Oysa Sosyal Demokrat Parti savaş sona ermeden birkaç gün önce cumhuriyet rejimini kurmuştur. Weimar'daki ulusal meclis 31 Haziran 1919'da anayasa ilan etmiştir. 1933 yılında Hitler'in diktatörlüğünü kabul ettirmesine kadar süren dönem Weimar Cumhuriyeti dönemi olmuştur. 1919-1933 yılları arası Almanya iki büyük ekonomik kriz yaşamıştır. İşsizlik ve enflasyon halkı, özellikle işçi kesimini büyük ölçüde etkilemiş, savaş yenilgisinin burukluğuna bir de yoksulluk eklenmiştir. Bu sırada Orta ve Batı Avrupa'da sosyalizm düşüncesi yaygınlaşmıştır. Marksizm'in ışığı altında kapitalist ekonominin eleştirileri yapılmaktadır. Toplumcu örgütler Marksizm'in uyarlanabileceği bir ortam çabası içine girmişlerdir. Bağımsız sosyalistlerin başlattıkları devrimci hareketler ordu tarafından kanlı bir biçimde sonlandırılmıştır. Bu olay ideolojik karşıtlıkların iyice belirginleşmesine yol açmıştır. 1919 seçimlerinde Sosyal demokratların oyların yüzde kırkını kazanmış olması sorunlara bir çözüm getirmemiştir. Tüm bu siyasal çalkantılar tiyatroyu da ciddi sorunlara eğilmeye zorlamıştır. Bu ortamda aydınlar ve sanatçılar sanatı kendi görüşlerine yaygınlık kazandırmak amacı ile kullanmaya başlamışlardır. Öyle ki, tiyatronun, değişen duruma ayak uydurması, değer yargılarında meydana gelen değişimi, halkın huzursuzluğunu ve bunu yaratan etmenleri ele alması istenmiştir. Günün gereksinimine cevap vermeyen oyunlar yerine, politik, ekonomik, sosyal sorunları sahneye getiren oyunlar önemsenmiştir. Tiyatronun, toplum sorunlarının tartışıldığı bir alan, politik ortamda önemli bir araç görevi görmesi yönünde bir görüş hâkim olmuştur. Tiyatro düşüncesi tiyatroya siyasal yaşamda rol oynama görevini vermiştir (Şener, 2014).

Piscator'un '*politik tiyatro*' düşüncesi, tiyatro düşüncesinin, bu görev anlayışına temel teşkil eder. Tiyatro'da toplum sorunlarının gerçeğe en yaklaşık biçimde ele alınması önerisi ise '*belgesel tiyatro*' uygulaması ile gerçekleştirilmiştir.

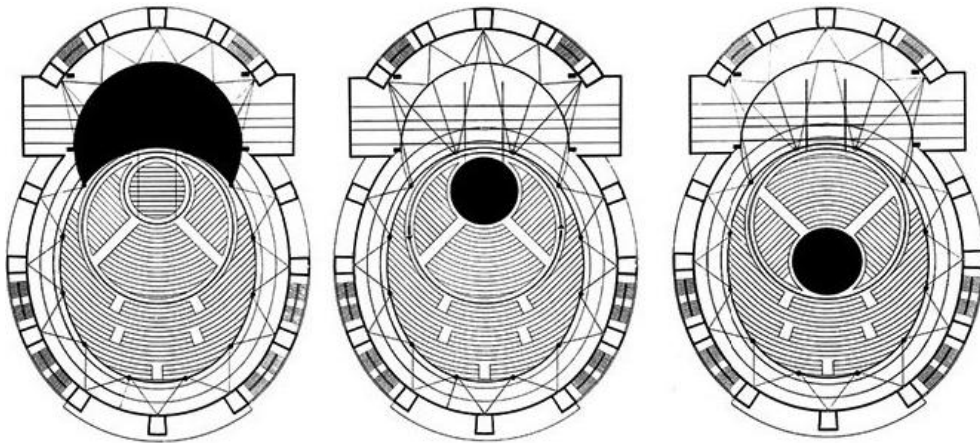
Tiyatroya siyasal ve toplumsal bir görev verilmesine koşut olarak seyircinin niteliği de yeniden belirlenmiştir. Tiyatronun, orta sınıf seyircinin düşünce, gelenek ve beğeni

sınırlarını aşarak özellikle emekçi kesimine yönelik bir sanat olması arzu edilmiştir. Bunun için yazarlıkta, sahneye koymada ve oyunculukta bilinen kalıpları aşılması gerekmiştir. Piscator bu amaç doğrultusunda, sahne ile seyirciyi bütünleştiren bir 'total tiyatro' düşüncesi geliştirmiştir. Gelişen teknolojilerin de desteğiyle, sahne mekanizmaları farklılaşmıştır. Dönen ve yürüyen sahneler ve ışıklandırma donatımları geliştirilmiştir. Tiyatrodaki yenilik tiyatro yapısını da kapsayacak şekilde bir dönüşüme neden olmuştur. Walter Gropius'un Piscator için hazırladığı ve çok karmaşık mekanik düzeninden dolayı bugüne dek gerçekleştirilememiş olan tiyatro tasarımında, hareketli bir sahnenin istenirse çerçeve sahne olarak, istenirse öne çıkıntılı Elizabeth sahnesi olarak, istenirse de seyircinin çevresini kuşattığı arena sahne olarak kullanılması ön görülmüştür. Bu tasarım, deneysel tiyatro mimarisinin bir özlemi olarak kalmıştır (Şener, 2014).



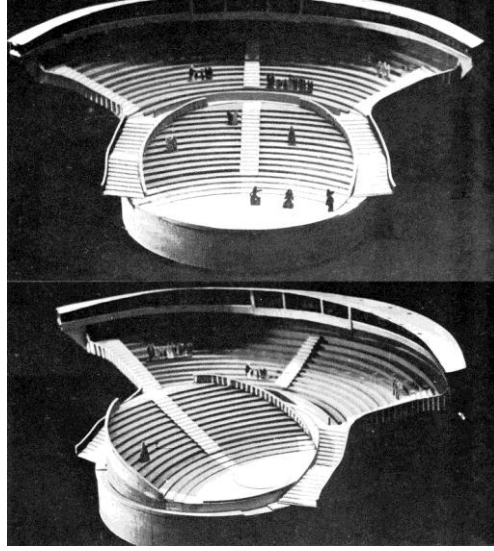
Resim 4.9. : Walter Gropius, Total Tiyatro

Kaynak: URL-28



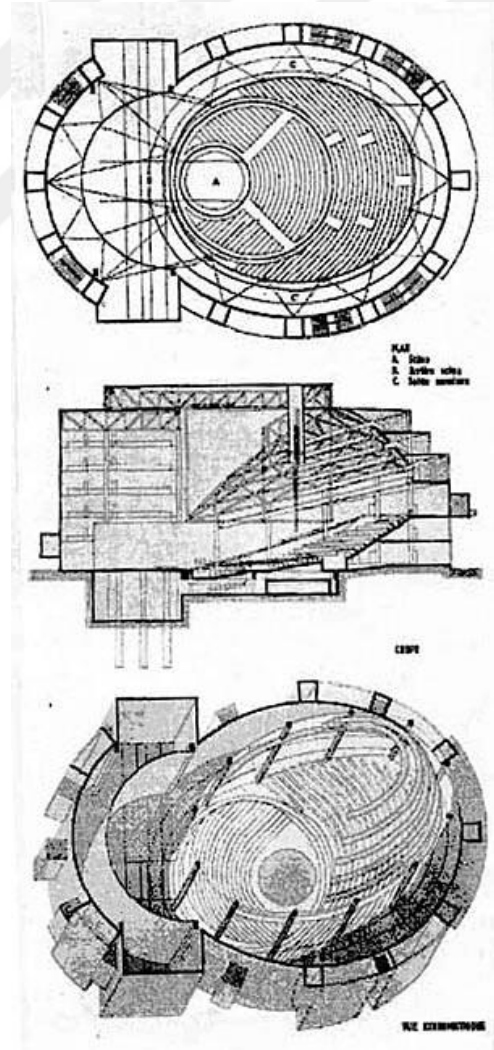
Resim 4.10. : Walter Gropius, Total Tiyatro

Kaynak: URL-29



Resim 4.11. Walter Gropius, Total Tiyatro

Kaynak: URL-30



Resim 4.12. : Wlater Gropius, Total Tiyatro

Kaynak: URL-31

Bu tasarım, deneysel tiyatro mimarisinin bir özlemi olarak kalmıştır ama tiyatronun anlatım yöntemlerinde, sahne tekniklerinde gerçekleştirilen yenilikler, günümüze dek önemini koruyan ve etkisini sürdüren modern bir tiyatro anlayışının yerleşmesini sağlamıştır.

Piscator'un kuramını ve uygulamasını izleyen Bertolt Brecht ile siyasal amaçlı tiyatro düşüncesi, epik diyalektik tiyatro kuramı çerçevesinde yeni bir aşama kaydetmiştir.

Siyasal tiyatro yapmanın ve bunu çalışan kitlelere götürmenin koşulu olarak oyunu elden geldiğince anlaşılır yapmak gerekmiştir. Tiyatro sanatına alışkanlığı olmayan, üstelik günlük yaşamında bile belli koşullanmışlıklar içinde kendi çevresini doğru dürüst değerlendiremeyen insanlara yönelecek tiyatronun, açık ve net olması gerekli olmuştur. Hem çevreyi doğru bir yorum ile sahneye getirmek ve seyircilerin yeni bir görüş kazanmasını sağlamak, hem de bunu emekçi kesimi gibi sanat gösterilerine yabancı kalmış, anlatım tekniklerine alışmamış seyirciye ulaştırmak için epik bir yöntemden yararlanılması ön görülmüştür (Şener, 2014).

Siyasal amaçlı tiyatro, tiyatro düşüncesinde yeni bir aşamadır. Bu aşamada tiyatro bir araç olarak kullanılmaktadır. Tiyatronun tüm öğeleri bu anlayışa göre yeniden ele alınmışlardır. Tiyatronun bu araçsal özelliği seyircinin önemini arttırmış, tiyatronun tüm anlatım olanaklarının seyirciyi etkileyecek şekilde kullanılması öngörülmüştür. Siyasal tiyatro, son aşamasında seyircinin oyuna heyecanla eksiksiz katılmasını sağlayacak, oyun ile yaşam arasındaki sınırı kaldıracak bir 'bütüncül tiyatro' olma amacına yönelmiştir.

Brecht kendi tiyatrosun dramatik bir gerilim yaratacak biçimde kurgulanmadığını, olaylara uzak açıdan ve eleştirel bir bakışla bakmayı sağlayacak biçimde ve sanki ikinci elden anlatılıyormuş gibi sunulduğunu belirtmek için 'epik' sözcüğünü kullanmıştır. Epik tiyatronun dramatik tiyatrodan en büyük ayrımı, seyircinin oyunda sunulan durumu olduğu gibi kabul etmeyip, eleştirci, yorumlayıcı bir düşünce sürecine girmesi ve bu durumu değiştirme yollarını aramasıdır. Dramatik tiyatronun örüntüsünde seyirci sonuca yönelmekte, düğümün nasıl çözüleceğini merak ederek oyunu seyretmektedir. Oysa Brecht'e göre önemli olan, seyircinin olayın kendisine, gelişimine, olayı yaratan nedenlere ilgi duymasıdır (Şener, 2014).

Brecht'in tiyatrodan beklenmesini ön gördüğü eğlence, insanların birlikte yaşamı yüceltmelerine dayalıdır. Bu eğlence, öğrenmekten ve usun deviniminden doğan sevince dayalı, yaşam diyalektiğini anlamaktan doğan bir eğlence anlayışıdır. Bu zevk zihnin üretici duruma getirilmesinden doğan hoşlanmayı içermelidir. Bir anlamda zevkin kaynağı aslında üretken olabilmektir. Brecht, insanların içgüdüsel olarak öğrenmekten hoşlandıklarını anımsatarak, epik tiyatronun seyircide gerçekleri öğrenmekten gelen bir hoşlanma duygusu yaratacağını belirtmiştir. Böyle bir eğlence, zorla öğretilmekten duyulan bıkkınlığın aşılması

demektir. Bu eğlencede kişi ruhsal ve düşünsel devinimini duyumsamalı, düşünmenin ve tartışmanın tadına varmalıdır. Bu etkin bir eğlence biçimidir. Brecht'e göre seyirci, birlikte yaşayış içinde ortaya çıkan kuralların oyunda ele alınışını, bunların geçici ve eksik yanlarının gösterilişini seyrederken zevk duyar. Çünkü bu gerçeklerden yola çıkarak girdiği ussal yolculukta neyi düzelteceğini, kendi yaşamını nasıl kolaylaştıracağını, yeni üretim ilişkilerinin nasıl kurulabileceğini görür. Bu değiştirici bir uğraştır ve seyirciye gerçeklere egemen olmanın tadını verir. Brecht epik tiyatroyu "*üretimin eğlencenin ana kaynağı yapan tiyatro*" olarak tanımlamıştır (Şener, 2014).

Epik-diyalektik tiyatronun kapsamını ve biçim kurallarını koşullayan temel ilke halkçı ve toplumcu bir sanat anlayışının olmasıdır. Brecht bu bağlamda popüler sözcüğünü kullanırken, bu sözcüğün belirttiği 'halk' kavramını ayrıca tanımlama gereği duymuştur. Brecht'e göre halk, gelişim sürecine katkıda bulunan, onu zorlayan, kendini ve dünyayı değiştirme çabasında olan insan topluluğudur (Şener, 2014).

Bu halk tanımına koşut olarak, halkçı sanat, emekçinin ve halkın ilerici kesiminin yanında olan ve öteki bölümünü aydınlatan sanat olmak durumundadır. Bu sanat halkın geleneklerine bağlı olduğu kadar onu geliştirir de. Hem halkın anlatım biçimlerini kullanır, hem de o biçimleri zenginleştirir. Eski gerçekçi tiyatronun konusu olan insan ve onun bireysel sorunları bu tiyatro için yeterli malzeme değildir. Halkçı gerçekçi tiyatro insanı toplumdaki işlevi açısından ele almakta, onu tepkilerine ve eylemlerine bakarak betimlemektedir. Brecht'e göre halkçı gerçekçi tiyatro toplumsal olay ve durumların arkasındaki nedensellik ağını serimlemeyi amaçlamaktadır. Bu tiyatro halkın gelişme potansiyelini değerlendirir ve işçi sınıfının dinamiğini vurgular. Bu tiyatro, canlı, zengin, karmaşık ve değişmekte olan gerçeğe yönelir ve onun gelişimine katkıda bulunmak üzere çabalar (Şener, 2014).

Brecht, halk tarafından yeninin anlaşılabilirliği konusunda iyimserdir. İşçinin yeni ve deneysel olanı anlayacağına inanır. 'Halk anlamaz' yargısını hatalı bulur. Brecht'e göre halk seyrettiği oyunda bazı şeyleri hemen anlayacak, bazılarını ise anlamaya başlayacaktır. Halkı geri kafalı ve tutucu bulmak da yanlıştır. Halk yaşayan, çıplak yalın gerçeğe ilgi duyduğu kadar, örtük ince gerçeğe de ilgi duyar. Ya da anladıklarından hareketle anlamadıkları hakkında sonuçlar çıkarır. Önemli olan halka yanlış ve çarpıtılmış olanı vermemek, onu yanlışla koşturamazdır (Şener, 2014).

Brecht, seyircinin oyunun sonunu merak etmek yerine oyunun gelişimine ilgi duymasını sağlamaya çalışmıştır. Zira dramatik kurguda seyirci düğüm, merak, gerilim öğeleri ile seyirciyi sahneye bağlamaktadır. Seyircinin hareketsiz gövdesi, hayretle açılmış gözleri, büyülenmiş gibi bakışları oyun sonunda birden bire bir rahatlama kendini bırakır. Bu rahatlama aslında bir gevşeme ve boşalmadır. Brecht'e göre Aristoteles'in 'arınma' kavramı

bu boşalmayı anlatır. Brecht'e göre ise bu boşalma tüketimden başka bir şey değildir. Hatta bu boşalmada müstehcen bir yan vardır. Seyirci arınmış ama düzelmemiştir. Oyun seyircide kalıcı bir iz bırakmaz (Şener, 2014).

Brecht'e göre kapitalist sistemde kişinin üretime yabancılaşması ve kendini araç olarak görmesi onun gerçek yaşamla olan bağıntısını koparmıştır. Artık insan kendi yaşamına egemen olamamaktadır. Tiyatro, insanın bu durumu görmesini sağlayabilmelidir. Seyirciye şimdiye kadar doğal olarak kabul ettiği ilişkilerin doğal olmadığı gösterilmeli, umarsız sanılan durumların değiştirilebileceğine işaret edilmelidir. Toplumdaki yabancılaşmayı daha çarpıcı bir biçimde gözler önüne sermek ve yabancılaşmanın ortadan kaldırılmasına katkıda bulunmak için, tiyatro olaylar arasındaki bağıntıları, savaşı, devrim gibi büyük değişimleri gösterebilmelidir. Seyirci, tümün akışını görebilmeli, *'kişi bu tarihsel koşullar içinde şöyle davrandı, oysa başka türlü de davranabilirdi'* yolunda düşünebilmelidir. Böyle bir seyretme süreci aynı zamanda düşüme süreci de olacaktır. Epik tiyatro ereğine ulaşmak için körü körüne inandırma değil düşünerek ikna etmenin yollarını aramıştır. Epik tiyatro seyircisini, düşünebilen karar verebilen, akli ve duyguları olan bireyler olarak görür. Bu düşünme süreci iki aşamalı olmalı birinci aşamada bireyleri düşünmeye sevk eden tiyatro, ikinci aşamada da bir değişim sağlamalıdır. Bunun için sahne ve seyirci arasında diyalektik bir ilişki kurmaya çalışılır. Bu yöntemle seyircinin çelişkileri fark edebilmesi amaçlanmıştır. Bu çelişkileri somutlaştıran tiyatro yöntemine *'yadırgatma'* denilmiştir. Brecht, *'yadırgatma'* yöntemini Avrupa'da temsiller veren ünlü oyuncu Mei-Lan-Feng'in tekniğinden etkilenerek geliştirmiştir. Yadırgatmalı oyunculuk kişisi hem içerden yansıtılır, hem de dışarıdan yargılanır. Bertolt Brecht, epik tiyatrodaki, amacına uygun olarak, insan tabiatını değil insan ilişkilerini ele almıştır. Önemli olan tek karakter değil, en küçük toplumsal birim olan karşılıklı insandır. Oyuncunun tavrı, toplumsal anlamı olan bir model tanıtır. Tavrı kavramı klasik karakter kavramından da, tip kavramından da farklı bir kavramdır. Epik tiyatrodaki oyun kişinin tavrı, onun sınıfsal ve toplumsal niteliğini gösterdiği gibi bu niteliğin eleştirisini de yapar (Şener, 2014).

20. yüzyıl tiyatro düşüncesi, en cüretli atılımını epik tiyatrodaki bulmuştur. Bu tiyatro düşüncesi, seyirci ile yepyeni bir ilişki kurmayı amaçlayan farklı bir tiyatro anlayışını getirmiştir. Seyircinin gerçeği toplumsal ilişkiler bağlamında sorgulaması, olaylara uzaktan bakması, onlar üzerinde düşünmesi ve o konularda bilinçlenmesi amaçlanmıştır. Tiyatro düşüncesinin bu aşamadaki, tiyatronun *'bir ayna değil dinamo'* olması yönündeki görüşü, Aristoteles'in *'hareketin taklidi'* olması görüşüne karşı güçlü bir antitez ortaya koymuştur (Şener, 2014).

İkinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan ve yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren tiyatro akımına *'absürd tiyatro'* (*uyumsuzluk tiyatrosu*) adı

verilmiştir. Absürd tiyatro ortak bir programı olan, ilke ve kuralları saptanmış bir akım değildir. Kötümserdir ve eylemsizdir. O dönemdeki belli koşulların ve kültürel birikimin toplumda yaratmış olduğu ortak bilincin bir yansımasıdır. İkinci dünya savaşını yaşamış olanların ruhsal durumunu dile getirir. Savaş sonrasında bir umutsuzluk dönemi yaşanmaktadır. İnsan düşüncesi anlayamadığı korkunç güçler karşısında felce uğramıştır. Milyonlarca insanın ölmesi, kitle kıyımları, atomun parçalanması, kentlerin yakılıp yıkılması dehşet yaratmıştır. Korku ve güvensizlik ile beraber yoğun bir şekilde endişe ve bunalım hâkimdir. Zamanın ruhu kendini adeta boşunalık duygusuna bırakmıştır. Daha iyi bir dünya ülküsünün yerini onarılmaz bir parçalanmışlığın kabul edilmesi almıştır (Şener, 2014).

Bu atmosferde gelişen *absürd tiyatro*'(uyumsuzluk tiyatrosu), saçma ve uyumsuz bir dünyanın ancak uyumsuzlukla anlatılabileceğini kanıtlamak üzere, oyun yazarlığında ve sahne uygulamasında, uygulanagelen tüm kuralları hiçe sayarak, kendine özgü bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Bu anlatımla, gerçek parçalanmakta, temel birimlerine ayrıştırılmakta ve yaşamdaki uyumsuzluğu dile getirmek üzere yeniden düzenlenmektedir. Olay örgüsünden çok imge dokusunun biçim verdiği düzenlemeler, insanın ve dünyanın mutsuz, umutsuz, güvensiz durumunu sergiler. Bu tiyatro düşüncesi, ideolojik görüşlerin taşıyıcısı olmaktan çok, insanın umarsızlığını gözler önüne sermekle ilgilenir. Tiyatroyu yön verici bir sanat olarak değil, yön saptamadan yararlı olacak verileri gözler önüne seren bir sanat olarak değerlendirmişlerdir (Şener, 2014).

Günümüz tiyatro düşüncesi, tiyatronun işlevini, biçimini, seyirci ile ilişkisini bir kez daha irdelemek, bu sanatı yeni baştan tanımak ve tanımlamak eğilimindedir. Tiyatronun yeni sorumluluklar yüklenmesi gerektiğini düşünen sanatçılar, şöyle bir durum saptaması yapmışlardır (Şener, 2014) : 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumda yabancılaşma hızla artmıştır. Parçalanmışlığa çare bulunamamaktadır. Toplumun kurulu düzeninde, haksızlık ve adaletsizlik yasallaşma eğilimi göstermiştir. Ahlak değerleri, akıl ve mantık ölçüleri, din kuralları, hatta estetik ölçüler, baskıya sömürüye, ikiyüzlülüğe paravan edilmektedir. Sahtekârlık derinlere işlemiş, insanı kendi öz gerçekliğinden, toplum bağlarından, asal değerlerden ve doğadan koparmıştır. İnsan yalnızlığa mahkûm edilmiş ve güvensizlik içindedir. Kitle iletişim araçları insanın iç boyutunu yok ederek onu sığ bir düzeyde tutmaktadır. Bu ortam içinde tiyatro da gerileme dönemine girmiştir. Endüstri toplumunun bu sanata karşı ilgisizliği, sinemanın ve televizyonun rekabeti, tiyatronun büyük kitlelere ulaşmamış oluşu bu gerilemeyi hızlandırmıştır. Tiyatroyu bu önemsiz durumundan, bu sınırlı seyirci çemberinden kurtarmak, ona yeni işlevler yüklemek, onu geniş bir seyirci kitlesi ile bütünleştirmek gereklidir (Şener, 2014).

Bu bakış açısı doğrultusundaki çağdaş tiyatro anlayışı ile *Olay tiyatrosu*, *ritüel tiyatro*, *yaşayan tiyatro*, *bütüncül tiyatro*, *yoksul tiyatro*, *dolaysız tiyatro* gibi adlar altında ortaya

yeni atılımlar ve biçimlenmeler çıkmıştır. Ortaya çıkan tüm bu çalışmalarda hep aynı çabanın, yaşamla tiyatroyu birbirine yakınlaştırma çabasını hâkim olduğu görülmektedir. Bu önerilerin hepsinin odak noktasında; '*daha iyi bir dünya, daha güçlü bir insan ve daha mutlu bir yaşam ülküsüne adanmış*' bir tiyatro arayışının varlığı vardır.

Olay tiyatrosu (*theatre of happening*), tiyatronun bir taklit olduğu görüşüne karşı çıkarak yaşam ile oyun arasındaki ayrımı ortadan kaldırma çabasına girer. Olay tiyatrosunda tiyatrosal eyleme katılanlar, ortak bir yaşantıyı paylaşırlar. Oyun birlikte var olma, büyüme gelişme ve açılımdır (Şener, 2014).

Oyun yeri ile seyir yeri arasındaki sınırı kaldıran, oyuncu ile seyirciyi bütünleştiren bütüncül tiyatro (*total tiyatro*) yirminci yüzyılın ilk yarısından günümüze kadar yerini korumuştur. Tiyatro yapısı konusunda da yeni görüşleri etkilemiştir (Şener, 2014).

Jerzy Grotowsky, yoksul tiyatro kuramı ve uygulaması ile tiyatro sanatını oyuncudan başka tüm süslerden ayıklamış, oyunculuk anlayışına yeni bir soluk getirmiş, oynamayı bir yaşam süreci olarak ele almış ve değerlendirmiştir. Oyun yerinde dekor ve eşya yoktur. Oyuncu oyun hüneri ile çıplak zemini denize, masayı rahleye, bir demir parçasını oyuncuya dönüştürür. Kostüm kendi başına bir değer taşımaz. Müzik olarak insan sesleri ve birbirine vurulan nesnelere seslerinden yararlanılır. Yoksul tiyatro asal olmayan her şeyden arındırılmıştır, yalnızca kendi belkemiği üzerinde durur. Tiyatronun belkemiği ise oyuncudur (Şener, 2014).

Jerzy Grotowsky'nin durum saptaması çağdaşı olan diğer yazarların görüşü ile örtüşmektedir. Günümüz insanının gerçek benliğinin dış görünüşünden, duygularının ve düşüncesinin de gövdesinden ayrıldığını ileri sürer. Uygar toplum düzeni insanın doğasına aykırı kurallar ortaya koymuştur. Ruh ile bedeni ayırışan insan, us ile içgüdünün bu ikileminde bütünlüğünü yitirmiş olmanın sıkıntısını yaşamaktadır. İsteklerini, niyetlerini maskeler altında saklamak zorunda kalır. Bu hızlı devrim çağında ve bu parçalılaşık içinde insan, bir de ayrıca çeşit, çeşit rollere bürünmek zorundadır. Tiyatronun, uygar yaşamın insanı bölüp parçaladığı çağımızdaki görevi, insanı maskeleri atıp gerçek özüne kavuşturmak olmalıdır (Şener, 2014).

Günümüzün ünlü yönetmenlerinden Peter Brook (1951-2015), modern tiyatro eğilimlerini ve çalışmalarını iki kümede toplamıştır. Bu kümelerden birinde canlı, renkli ve eğlenceli çalışmalar bulunur. Sirk gösterileri, müzikhol gösterileri bu kümeye girmektedir. Seyirci çoğunluğu bu oyunlara rağbet göstermektedir. Peter Brook bu tiyatroya '*Kaba Tiyatro*' demiştir. İkinci kümeye giren çalışmalarda ise genellikle mistik anlam taşıyan ve törensel özellikleri olan oyunlar üretilmektedir. Antonin Arnaud ve Jerzy Grotowsky'nin tiyatrosu bu

kümeye girmektedir. Bu kümedeki çalışmalarda seyircinin oyuna katılması da söz konusudur. Peter Brook bu tiyatroyu '*kutsal tiyatro*' olarak adlandırmıştır (Şener, 2014).

Peter Brook'a göre günümüz tiyatrosunun en zor sorunu seyirci sorunudur. Seyirci tiyatroya salt alışkanlıkla gidiyor, bu sanata karşı gerçek bir gereksinme duymuyorsa tiyatro yapmanın da anlamı yoktur. Tiyatronun yeniden eski işlevselliğine kavuşturulması gereklidir. Bunun için yeni biçimler, yeni deyişler bulunmalıdır. Önemli olan oyuncunun seyirciye ne söylediği değil, seyircinin onun söylediğinden ne anladığı, ne beklediğidir. Sahne seyirciyi ilgilendirecek yeni biçimler bulmalıdır (Şener, 2014).

İngiltere'de 90'ların başında düzenlenen bir yarışmayla "*Black Box*" (Kara Kutu) adı verilen küçük salonlarda oynanmak üzere yazılacak oyunlar için oyun yazarlarına çağrı yapılmıştır. Bu yarışmaya katılan tüm oyunlarda sert bir dil, cinselliğin aşırıya kaçan kullanımı ve yoğun bir şiddet olgusu dikkat çekmiştir. Yazarlar o gün için doğal sayılabilecek ve yaşamın içinde var olan şiddeti ortaya çıkarmaya çalışırken kabul edilebilir olanın da sınırlarının zorlandığı görülmüştür. Ele aldıkları temalar insanların atlanamayacak kadar yanı başlarında cereyan eden ama görmezden gelmeyi yeğledikleri olaylardır (Sierz, 2009; URL-35, 2012).

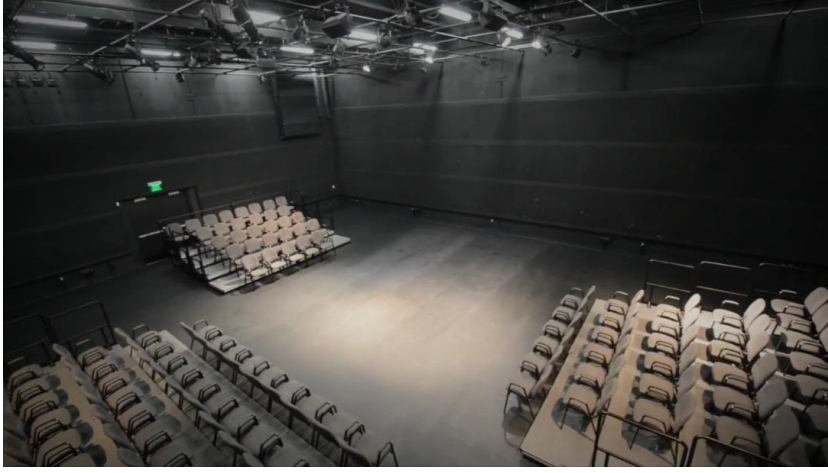


Resim 4.13. : White Bear Theatre, London (Black Box)

Kaynak: URL-32

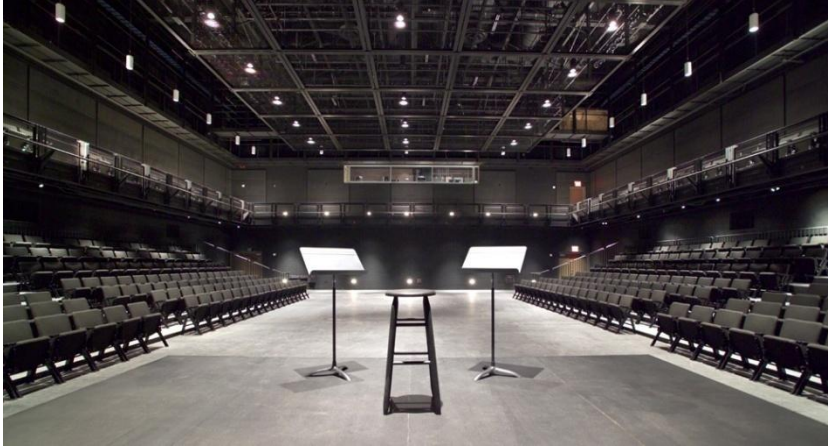
Bu oyunların oynandığı duvarları tavanı ve döşemesi siyaha bürünmüş "*Black Box*" (Kara Kutu) adı verilen küçük salonların sunduğu atmosfer adeta duvarlarla çevrili bir mekânda olma hissini ortadan kaldırmaktadır. Zira mekân sanki boşluğun içinde yer alır gibidir. Güncel yaşamın içinde kendi uzamını ve zamanını içinde sergilenecek yaşantı ile yeniden tanımlayacaktır. Her bir yeni oyunda yeni bir yaşantı uzamı ve zamanı ortaya çıkmaktadır. Sahnelenen oyundaki yaşantının gerekliliklerine göre yerleşim düzeni çok farklı formlar

alabilmektedir. Kara kutunun içinde sahne, aydınlatma platformu, koltuklar ve diğer hiçbir obje ve malzeme sabit değildir.



Resim 4.14. : ‘Black Box’ (Kara Kutu) Tipi Tiyatro

Kaynak: URL-33



Resim 4.15. : La Jolla Playhouse (Black Box)

Kaynak: URL-34

90’lı yıllardan itibaren “*Black Box*” sahnelerde yeni kuşak genç oyuncular tarafından yaygın olarak sergilenmeye devam eden bu yeni oyun tarzı gittikçe daha fazla ilgi uyandırmış ve yaygınlaşmıştır. Bu oyunlar, savaş, ileri boyuttaki şiddet çeşitlemeleri, iletişimsizliğin yok ettiği bireyler, kısacası metropol insanın tüm sorunları, çaresizlikleri, bireyin umarsızlığı, tüm açıklığı ile sergilenmiştir ve günümüzde de sergilenmeye devam etmektedir.

İlerleyen yıllarda İngiltere’de özellikle de genç oyun yazarlarının yönelişi olan bu yeni akım tiyatro anlayışı sahnede daha doğrusu ‘oyun alanında’ şiddet, müstehcenlik, izleyeni şoke eden özellikler ile kimi zaman seyirciyi sarsmaya kimi zaman da onları oyuna katılmaya yönlendiren dar alandaki paslaşmalar olarak değerlendirilebilir.

Bu yeni akımın gözlemcisi olan yazarlar tarafından bu yeni akıma '*in yer-face*' (*suratına tiyatro*) adı takılmıştır. Türkçeye de girmiş bir terim olan '*in yer-face*' ilk kez, Britanyalı tiyatro eleştirmeni Aleks Sierz tarafından bu akım için kullanılmıştır. "*In yer-face*" (*suratına tiyatro*) terimi ise, çağdaş yazar Simon Gray'in, prömiyeri 2001 Şubat'ında Londra'da yapılmış olan '*Japes*' adlı oyununda, yer alan bir diyalogu tarif etmek amacıyla kullanılmıştır. Sierz ise bu terimi alarak, aynı terimi günlük dilde kullanılan haliyle bu yeni akıma mal etmiştir (Sierz, 2009; URL-35, 2012).

'*In-yer-face*' pervasızca agresif ve kışkırtıcı, aldırılmaması olanaksız bir tiyatro anlayışıdır. Makul sınırları aşan bir yapısı vardır, '*yüzleşme draması*' diye de tanımlanabilir ve kavram olarak da yüz­süz ve küstah anlamını kapsar. Tabuların yıkıldığı, dokunulmaz konuların irdelenmesi söz konusudur. '*In-yer-face*' seyircinin tahmin yürütmesine izin vermeden aşırı ve uçtaki duyguları hissettirme yolunu seçer. Bu yönetime saldırarak tiyatroyu canlı tutma çabası da denilebilir.

'*In-yer-face*' tecrübeye dayanır, süreçle ilgili olduğu için günceldir. Sierz, araştırmasında ana çerçeveyi deneyimsel, tecrübeye dayanan yeni bir akım üzerine kurmaktadır. Sierz'e göre bu yeni akım, sadece aşırı gerçekçi ve duygusal olmasından ötürü etkili değil bilakis *izleyene de oluyor gibi olmasından* dolayı çok etkilidir. Bu yöntemle sergilenen performans, oyunları izlerken seyircinin koltuğuna yaslanmadan, tam tersine gözünün önünde olan bitene daha da yaklaşarak olanları içinde hissetmesi ve tecrübe etmesini hedeflemektedir. Sahnede sergilenen kuvvetli içgüdüsel tavırlar, izleyenleri tepki vermeye zorunlu kılmakta, ya izleyenin çekip gitmesine ya da gördüğü şeyin en iyisi olduğuna karar verdiği ve başkalarının da izlemesini talep ettiği davranışlara neden olmaktadır (Sierz, 2009).

Kısacası bu tiyatronun seyirci üzerinde yarattığı etkide, orta halli bir karar yerine iki ayrı uç karar vardır. Bir İngiliz eleştirmen *Böcek* adlı bir oyunda, oyun kişisi Peter'in çılgınca bir tavırla vücuduna yerleşen böceklerden kurtulma krizine, önündeki seyircinin dayanamayarak gizlice kaçtığını anlatmıştır (Sierz, 2009; URL-35, 2012).

'*In-yer-face*' ahlaki normları sorgular, aşağılama yoluyla tabuların üzerine gider ve tabuların yıkılmasına yöneliktir. Özellikle kimliksizleşme, hedefi olmamak, mutlu olmayı becerememek temalarını ele almaktadır. Bu anlayışta gözle görülmeyen yaşamlar sahneye taşınır. Bu tiyatro anlayışı özgür zihnin utanmazlıklardan temizlenip arınmasıdır. Bu bağlamda açıklık ve netlikle gizli kalanları açığa çıkarmayı ve seyirciye yol göstermeyi amaçlamaktadır (Sierz, 2009; URL-35, 2012).

Çağdaş tiyatro düşüncesi genel anlamda, tiyatronun toplumsal bir işleve kavuşabilmesi için bir arayış dönemine girmiştir. Çağdaş tiyatro bir deney tiyatrosu olma özelliğini korumaktadır. Bu bağlamda, bu deneylerin amacını yöntemini saptamaya çalışan çok değerli

görüşler ortaya çıkmaktadır. Seyirciyi oyuna katan, seyirci ile bütünleşen, bir olay, bir yaşantı, bir tören olan tiyatro yeğlenmekte ve savunulmaktadır.



Resim 4.16. : Arcola Theatre, London (Black Box)

Kaynak: URL-36

4.3.2 1960 Öncesi Türk Tiyatrosu

Tiyatro nedir? Ya onu ölümsüz yapan? Ta başlangıçtan bu yana insanoğlu niçin bu kadar değer vermiştir oyuna taklide ve onu birlikte yaşamaya... Bunun iki temel nedeni var. Biri insanın kendinden başka kendinden ötede olmaya yönelik içgüdüsel eğilimi. Öteki de sanırım onun bilinmeyen şeylere, kutsal ve gizemli olana karşı korku ve coşkuyla karışık özlemi... Tiyatroyu ölümsüz yapan, hiç yaşlanmayan, hiç bitmeyen büyü, sahnenin, öz varlığımızı fark etmemize yarayan şeylerin; mutlulukların, acıların, ağlama ve gülmelerin, sevgilerimizin, nefretlerimizin, üstünlüklerimizin ve zaaflarımızın, büyü aynası olmasıdır. Garip gelebilir ama tarih boyunca toplumlarda ve insanlarda, hayat korkusu ve yok olma tehlikesi arttıkça, tiyatro da buna şiddetle karşı durmuştur. Tiyatro insanlık tarihi boyunca olağan üstü roller oynamıştır. İnsan hayatında tiyatro denilen bu gelişme basamağı, insana kendini tanımanın, kendini gerçekleştirmenin, ya da daha çok çağımızda görüldüğü gibi maskeleri atmanın ilkelerini ortaya çıkartmış, kendine özgü bir varlık olmuştur. Tiyatronun evrensel gerçeği hiç durmadan gelişmesidir. Türk tiyatrosu da çağların profiline uyarak gelişme göstermiştir. Tiyatro asla ölmediği için değil, sürekli yeniden doğduğu için ölümsüzdür (Nutku, URL-37).

Orta Asya Türk kavimlerinde de hikâyecilik çok önemliydi. Uzun Sibiryaya gecelerinde şamanlar halka iyi vakit geçirten sanatçı durumundaydılar. Hikâye anlatılır ve çeşitli kişileri canlandırırıldılar. Bunlar, bir takım dans ve söz oyunlarını da içeren bir nevi tiyatro gösterisiydi.

11. Yüzyılda Anadolu'ya gelen Türkler beraberlerinde komik oyuncularını da getirmişlerdir. Komik karşılıklı oyun sahnelerine Osmanlı imparatorluğundan önce Selçuklu saraylarında da rastlanmaktaydı. Bu bilgiyi Bizans Prensesi Anna Comnini'nin *Aleksiad* adlı eserinden öğrenmek mümkündür (Nutku, 1991; URL-37, 1991). Bundan öncesinde ise Türkistan'da,

Buhara'da, yüzlerini beyaza boyayan, başlarına kâğıttan külah geçiren, kaftanlarının üzerlerine kağıt şeritler iliştiren maskaralara rastlanırdı. Ya sahte bir molla budala bir öğrenciye ders verir, ya da kendine doktor süsü veren bir şarlatan bir hastayı ameliyat ederdi. Anadolu köy seyirlik oyunlarında bu temalara bugün de halen rastlanmaktadır (Nutku, 1991; URL-37, 1991).

İstanbul Kapalıçarşı geleneksel tiyatronun oyuncu kaynağı olmuştur. Geleneksel tiyatro sanatçılarının çoğu bu çarşıda iş tutmuş kimselerdir. Tiyatrodan ekmek paralarını çıkaramadıkları için burada en azından bir dolaba sahip olmaları gerekiyordu. Meddah hikâyelerinin mutlu sonu da bedestende bir dolaba yani küçük bir dükkâna sahip olmakla bitiyordu. Eski İstanbul meddahları genellikle kahvelerde hikâyeye anlatır taklit yaparlardı. Yaz aylarında da çeşitli mesire yerlerinde halkın ortasında hikâyelerini, taklitlerini canlandırırlardı.

Meddahın tarihi insanlık kadar eski olsa gerektir. Bir insan çevresine başka insanları toplayıp, jestle mimikle taklitle bir şeyler anlatmaya başladığı gün bu anlatı bir gösteri niteliği kazanmıştır. Masalcılar, köy köy gezen halk ozanları bir bakıma meddah sayılırlar. Meddah saray büyüklerini oyalıyor eğlendiriyorsa 'nedim', 'musahip', 'maarif' gibi adlar da alabilmiştir (Taner, 1991; URL-38, 1991).

17. yüzyılda Bursa'da 75 kadar meddah kahvesi vardır. Anadolu'nun hemen, hemen her yöresinde her kahvede gazelhanlar, kıssahanlar, meddahlar ve âşıklar sanatlarını gösterirlerdi. Meddahların özellikle yoğunlaştıkları kentler imparatorluğun başkenti olmuş yerlerdir. 14. yüzyıldan bu yana 200'ün üzerinde meddah bilinmektedir İstanbul, Edirne, Manisa ve Bursa en usta meddahların bulunduğu yerlerdi (Nutku, 1991).

Metin And'a göre gölge oyunu Türkiye'ye 16. yüzyılın başında Mısır yoluyla girmiştir (And, 2014). 1517'de Mısır'ı ele geçiren Yavuz Selim, Memluk sultanı Tomanbay'ı astırmıştır. Bir hayalbaz da Tomanbay'ın asılışını canlandırmıştır. Bunu çok beğenen padişah oğlu Süleyman'ı eğlendirmesi için sanatçıyı İstanbul'a getirmiştir. Nitekim Karagöz'e ancak 16. Yüzyılda düzenlenen Osmanlı şenliklerinde rastlanır. İlk başlarda Türk gölge oyunu değişik tiplerle oynanmış, ancak kısa bir süre sonra Türk halkının ve mizahının özelliklerini almıştır. O kadar ki Türkiye'ye girişinden yüzyıl sonra Mısır oyununu dahi etkilemiştir. Türk kültür tarihi içinde halkın yaratıcılığını tavrını ve anlayışını yansıtan katıksız halk mizahının bir ürünüdür (And, 2014).

Gölge oyunu, yüzyıllar boyu toplumun çeşitli sorunlarına ayna tutmuş, toplum yapısını bireyleri ve ilişkileriyle göstermiş önemli bir kültür mirasıdır. Şeyh Küşteri şöyle der:

“ Bu perde dostlara, gülenlere açılır. Mum yanınca gönüller aydınlanır. Mum sönünce kişiler yok olur. İnsan ömrü geçici ve ölümlüdür. Çocukluk perdesi ortadan kalkınca yek varlık Tanrı kalır...” (Nutku, URL-38)

Esnaf olanlar yalnızca meddahlar değildir. Karagözcüler, orta oyuncular da genelde esnaflık yapan yetenekli kişilerdir. Esnaf, padişah şenliklerinin hemen hepsinde en önemli yeri alır. Padişah ve halkın önünde geçit töreni yapılırken, temsili ya da dramatik oyunlar oynar ve ne hüneleri varsa gösterirler. Esnaf kuruluşlarının her birinin kendi renkli flamaları vardır. Bunların içinde hokkabazlar, zorbazlar, cambazlar, karagözcüler, kuklacılar, silah kullanmada ve binicilikte üstün kişiler yer alır. Şenlikte en sevilenleri değişik kolların oynadıkları dramatik oyunlardır. Şenlikte dört kol yer değiştirerek padişahın, sadrazamın, harem, vezirlerin, halkın, yabancı elçilerin ve sünnet çocuklarının önünde hünelerini gösterirler. Kolların metni olmayan gösterileri tuluata dayanan gösterilerdir. Daha sonra bunlara benzer senaryolara orta oyununda rastlanır. Aslında orta oyunu bu kol oyunlarından gelişmiştir (Nutku, 1991; Nutku, 2000).

Orta oyunu karagözün yere inmişidir denebilir (Taner, 1991; URL-38, 1991). Canlı kişilerle ve büyük bir kalabalığın içinde oynanır. Pişekâr bu oyunun rejisörü gibidir. Elindeki paslarla dinleyenlere önce oyunu takdim eder, sonra oyunun bağlantısını da o yapacaktır. Bu paslarla giriş çıkışları düzenler. Arkadaşlarının sahneye giriş çıkışlarını o yönetir. Oyunun akışını o sağlar. Pişekâr Karagöz oyunundaki Hacivat'ı andıran bir tiptedir. Ama orta oyununun asıl komiği Kavuklu'dur. Kavuklu da Karagöz oyunundaki Karagöz figürünün benzeridir. Pişekâr, Kavuklu'ya daha çok dişil sözler hazırlar. Bunlar öyle dişil sözlerdir ki Kavuklu nüktelerini yaratabilir. Ortaoyunu da tıpkı Karagöz gibi bir giriş, bir muhavere, bir fasıl, bir bitiriş ile oluşur. Yine Karagöz'de de olduğu gibi ortaoyununda da taklitçiler kendilerine özgü bir müzik ile sahneye gelirler (And, 2014; Nutku, 1991; Sevengil, 2015)

Ortaoyununun gelişmesine 15. Yüzyıl sonuyla 16. Yüzyıl başlarında İspanya'dan ve Portekiz'den gelen Musevilerin getirdikleri *Comedia Del Arte*'nin de önemli katkısı olmuştur ve ortaoyununu daha da zenginleştirmiştir (And, 2014; Nutku, 1991; Sevengil, 2015).

Ortaoyunu terimi ilk kez 1834 yılında kullanılmıştır.1836 yılında zuhuri kolundan söz edilmiştir. Bu türle eş anlamlı terimler arasında, 18. Yüzyılda, Meydan Oyunu ve Yeni Dünya Oyunu, 19. Yüzyılda Kol Oyunu ve Taklit Oyunu gibi adlara rastlanmıştır (Nutku, 1991; Nutku, 2000). Bu tür tiyatro dört bir yanı seyirciyle çevrili alanda oynanırdı. Bu oyun alanına palanga denirdi. Oyuncuların girip çıkması için seyircilerin arasına bir koridor bırakılırdı. Bu koridorun dış yanında sandık odası denilen yerde oyuncuların kıyafetleri vardı. Oyuncuların girip çıktıkları koridora kapı denilirdi. Çalgıcıların bulunduğu yer hemen bu kapının yanı başında seyircilerin biraz önündeydi (Özkul, 1991; URL-38, 1991). Orta

oyunun dekoru çok yalındır iki ayrı yükseklikteki panodan oluşur. ‘Yeni Dünya’ adı verilen dört kanatlı bir paravan vardır. Görüş sağlasın diye ortası boş üst ve alt tarafları da kafeslidir. Bir de ‘Dükkân’ vardır. Yerden 75 cm kadar bir yüksekliktedir. İki ya da üç kanatlı kafesli bir paravandır. Bir peykeye benzer (Günaydın, 1991; URL-38, 1991).

Türk tarihinde ilk dekor sanatçısı Matrakçı Nasuh’tur. Diğer birçok buluşunun yanı sıra, yastık ve sopalarla oynanan ‘Matrak’ oyununun mucididir. Bunun için de kendisine matrakçı lakabı takılmıştır. Aynı zamanda iyi bir hattat ve minyatür ressamı olan Nasuh, Kanuni’nin oğulları şehzade Mustafa, Mehmet ve Selim’in 1529 yılının haziran ayında, Sultan Ahmet meydanında yapılan sünnet düğününde aşağıda resmi görülen tekerleklerle hareket ettirilen kaleleri yapmıştır (Resim 4.17.) (URL-39, 1991). Bu kaleler içinde toplar ve askerler bulunurdu. Kaleler karşı karşıya getirilerek bir savaş oyunu sahnelenirdi. Yüz kadar okçu, kılıçlı asker ve topçu bu kalelerin içinde ve dışında olacak şekilde savaş oyunu oynarlardı.

Savaş oyunlarında, esnaf geçitinde ve hüner gösterilerinde bu gibi itinayla yapılmış dekorlara sık, sık rastlanırdı (URL-39, 1991).



Resim 4.17. : Sultan Ahmet Meydanında sünnet düğünü için hareketli dekor

Kaynak: TRT Arşivi, URL-39

Yabancılar tarafından da olsa İlk Corneille tragedyası, 1657 yılında İstanbul’dan önce İzmir ‘de oynanmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısından 1922 yılındaki İzmir yangına kadar, İzmir’de 20 kadar tiyatro binası bulunduğu bilinmektedir. 1922 yılındaki yangından tek kurtulan tiyatro Sinema Palas tiyatrosudur. Darülbeydi sanatçıları, 1923 İzmir turnesinde Atatürk’ün huzurunda ilk bu tiyatrodaki oynamışlardır. Afife Jale’nin Cumhuriyetten önce ilk defa bir kadın oyuncu olarak sahneye çıkmasından sonra Atatürk’ün direktifiyle Türk kadın sanatçılar da ilk kez burada sahneye çıkmışlardır. Bedia Muvahhit de bunlardan birisidir. İzmir’de halka açılan ve sürekli temsiller veren ilk tiyatro 1775 yılında, Musevi amatörlerce kurulmuştur. Bu ilk tiyatro 1797 yılında yanınca, topluluk Frenk gazinosu denilen bir yerde

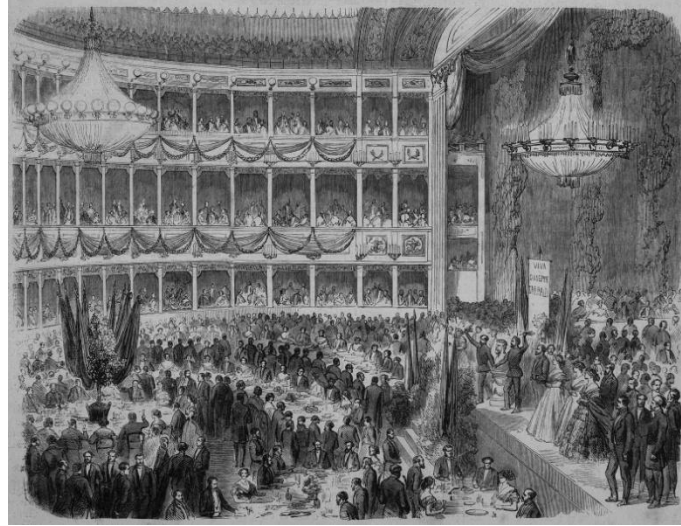
oynamıştır. İkinci tiyatro binası 1824 yılında ‘Madama Han’ denilen yerde ‘Madam’ın Amatörleri’ adı altında çalışmıştır. Bu topluluk daha çok İtalyan komedyaları oynamıştır. İzmir’in ilk güzel tiyatrosu 1834 yılında bugün artık nerede olduğunu bilmediğimiz ‘Rodon’ semtinde yapılmıştır. 300 kişilik olan bu tiyatrodaki daha çok İtalyan melodramları oynanmıştır. Ama 1861’de yapılan ve 1884’te yanan İzmir’in en görkemli tiyatrosu üç katlı ve on yedi localı bir tiyatrodur. Türk sanatçıların oynadıkları tiyatrolarsa daha çok I. Kordon’un Pasaport semtinde toplanmışlardır (Nutku, 1991; URL-39, 1991).

İkinci meşrutiyetten sonra Alsancak ve Karşıyaka’da birçok Türk tiyatro topluluğu kurulmuştur. İzmir’de bilinen ilk Türk tiyatro topluluğu 1911’de kurulan ‘Sahne-i Bedai’dir. Bu tarihten 1926’ya kadar kurulan 10 Türk tiyatro topluluğu genellikle Türk yazarlarından oyunlar oynamışlardır. Kurtuluş savaşı başladığı sıralarda İzmir’in en güçlü topluluğunun ‘Komik Behçet Efendi Kumpanyası’ olduğu gazetelerden öğrenilebilmektedir (Nutku, 1991; URL-39, 1991). İkinci meşrutiyetin ilanından sonra İzmir’de de tiyatro için eser yazma hevesi artmıştır. Bunlar da İstanbul’daki birçok meşrutiyet oyunu gibi sahne tekniği açısından zayıf, ama coşku ile yazılmış eserlerdir (Nutku, 1991; URL-39, 1991).

III. Selim ile başlayan Batılılaşma 1830’da Tanzimat fermanıyla resmîyet kazanmıştır. III. Selim’in Şevkiye Köşkü 1862’de Sarayburnu’ndaki öteki köşk ve saraylarla birlikte yanmıştır. 1797 yılında Padişah bu köşte yabancı bir opera ve bale topluluğunu seyretmiştir. Tiyatroya çok meraklı olduğu kitaplığındaki kitapların bolluğundan belli olan II. Mahmut 1824’le 1828 yılları arasında bir saray orkestrası kurmayı başarmıştır. Bu orkestranın başına yabancı operacılar getirilince opera getirme çabaları da hız kazanmıştır. Nitekim 1839’da Abdülmecit tahta geçince, Batı tiyatrosunun birçok türleri gibi opera da İstanbul’da yaygınlaşmaya başlamıştır (Nutku, 1991; URL-39, 1991).

Galatasaray’daki ‘Naum’ tiyatrosu, 1870 Haziranında çıkan korkunç Beyoğlu yangınında kül haline gelmiştir. Buraya ‘İtalyan Operası’ dendiği de olmuştur. Bir bakıma da imparatorluk tiyatrosudur. Zira sultan burayı desteklemiştir. Burada, bu tiyatro, 1870’e kadar, Paris, Londra, Newyork gibi büyük merkezlerin yapamadığı şeyleri yapmıştır. (Aracı, 2010; And, 2014; Nutku, 1991; Sevengil, 2015).

Naum Tiyatrosunda, Donizetti’nin yetmiş adet operasının hepsi ve Verdi’nin pek çok operası sahnelenmiştir (Aracı, 2010; And, 2014; And 1991). Bu operalar diğer dünya şehirlerinde oynanmadan önce İstanbul’da oynanmıştır. Öyle zamanlar olmuştur ki bir gecede üç değişik tiyatrodaki üç Ayda operası birden sahnelenmiştir. Beyoğlu’nun, o dönemde, nasıl canlı bir ortam olduğunu bu çerçevede tahayyül etmek gerekir (And 1991; URL-39, 1991).



Resim 4.18. : Naum Tiyatrosu

Kaynak: Aracı, 2010

Bu tiyatroyu kuran Bosco adında ünlü bir gözbağcıdır. Naum adında bir çevirmenin olan bu arazi 1831 yangınından sonra boş kalınca buraya ahşap bir tiyatro yaptırılmıştır. Naum, Bosco'dan sonra 1840'da tiyatronun yönetimini devralmıştı. Ama bu tiyatro da 1847'de yanınca buraya yeni kâgir bir bina inşa edilmiştir. Naum bu yeni binayı yaptırmak için Abdülmecit'e başvurmuş, padişah da 50.000 kuruş vererek bu tiyatronun tamamlanmasını sağlamıştır. Tiyatro 4 Ekim 1848 gecesini 'Macbeth' operası ile açılmış, padişah da birkaç akşam sonraki temsile gitmiştir. Yıllar sonra ilk Türkçe oyunlar Güllü Agop tarafından bu tiyatrodaki sahneye konulmuştur.

Beyoğlu'nda başka tiyatrolar da vardır. Bunlardan en ilginç, yakın zamana kadar, Lüks Sineması olarak bilinen bir tiyatrodur.



Resim 4.19. : Lüks Sineması

Kaynak: URL-39



Resim 4.20. : Sirk Olarak Tasarlandığı Dönemlerden Lüks Sineması

Kaynak: URL-39

1800'lü yıllarda burası bir sirk olarak yapılmıştır. Ancak sonra değiştirilmiş ve tam bir tiyatro biçimine sokulmuştur. Bunun için Brüksel'deki bir tiyatro örnek olarak alınmıştır.



Resim 4.21. : Brüksel'den Örnek Alınan Mekân

Kaynak: URL-39

Bu tiyatronun ilk adı '*Eldorado*' iken daha sonra değişmiş '*Verdi*' olmuştur. Daha sonra adı '*Odeon*' olarak değişmiş. Odeon olduğu zamanlarda Muhsin Ertuğrul gibi Türk sanatçıları burada gösteriler düzenlemişlerdir. Daha sonra '*Ekler*' sineması olmuştur. En son '*Lüks Sineması*' olarak değişmiştir. Ancak bundan sonra kullanım dışı kalmış, bir depo yahut işyeri olarak atıl bırakılmıştır (Nutku, 1991; URL-39, 1991).

Beyoğlu'ndaki ikinci büyük ve sürekli tiyatro, sonradan '*Elhamra*' sinemasının bulunduğu yerde kurulan Fransız tiyatrosu '*Palais de Cristal*'dir. Tiyatro salonu at nalı biçiminde tasarlanmıştır. Altı katlı ve 26 localıdır.

O dönemde, Beyoğlu'nda küçükü büyüklü çok sayıda tiyatro binası vardır. Bu semtteki önemli tiyatrolardan birisi de 'Concordia' tiyatrosudur. Fransız tiyatrosunun karşısında Saint Antoine Kilisesinin yanında yer almaktadır. Önceleri gazino olan bu yer 1871 yılında iki İtalyan tarafından tiyatro haline getirilmiştir.



Resim 4.22. : Fransız Tiyatrosu / Elhamra Sineması

Kaynak: URL-39; URL-47

Sultan Abdülmecit, güzel sanatları sever, tiyatroya da büyük ilgi gösterirdi. Bunun için de 1857 ve 1858 yıllarında Dolmabahçe sarayının karşısına, yani bugün İnönü stadının bulunduğu yere bir tiyatro yaptırmıştır. Yokuşun köşesinde yapılan bu tiyatro, 8 Ocak 1859'da yabancı bir topluluğun oynadığı operayla açılmıştır. Tam bu sırada gazeteci Şinasi'de Şair Evlenmesi adlı oyununun ikinci bölümünü yazmaya başlamıştır. Tiyatro tarihimizin yazarı belli olan ilk oyunu olan Şair Evlenmesi eşini görmeden yapılan evlenmelerin yanlışlığını gösteren bir töre komedyasıdır (Nutku, 1991; URL-39, 1991).

Tiyatro tarihimizdeki birçok bina gibi 'Dolmabahçe Saray Tiyatrosu' da Abdülaziz tahta çıktıktan sonra bütçe sıkıntısından dolayı kapatılmış bir süre sonra da yanmıştır.

Abdülhamit Yıldız Sarayı'nda da bir tiyatro yaptırmıştır. Biri yerli öteki yabancı iki tiyatro grubu beslemiştir. Oradaki oyunculara albaylığa kadar rütbelere vermiş, sanatçıları para ve nişanlarla ödüllendirmiştir. Ama Tanzimat'ın ilanından bir süre sonra uygulanan sansürle de bu alandaki ilerlemeleri engellemiştir. Yıldız Sarayı tiyatrosu, 200 kişilik yapılmıştır. Ancak kimse sırtı Padişaha sırtını dönemeyeceği için parter boş bırakılırdı. Padişah locasında oturur, subaylar ve saray erkânı da balkonda topluca yer alırlardı (Nutku, 1991; URL-39, 1991).



Resim 4.23. : Yıldız Sarayı Tiyatrosu

Kaynak: URL-39; URL-48

Balkonun padişah locasına yakın olan sol ve sağ kısmında kafesli localar haremdeki kadınlar için yaptırılmıştır. Orkestra çoğu İtalyan olan en iyi yerli ve yabancı elemanlardan kurulmuştu. Bu küçük orkestra, balkonun altında seyircilere göre solda yer alırdı. Sahne küçük ama her türlü mekanik düzene sahipti. Burada bale dışında çeşitli, müzikli ve sözlü oyunlar oynanabilirdi (Nutku, 1991; URL-39, 1991).

Aktör Ahmet Fehim Efendi, anılarında, *'Tepebaşı Kışlık Tiyatrosu'* yangından hemen sonra Tünel'in ilk yıllarında yapıldı diye yazar (Nutku, 1991; URL-39, 1991).



Resim 4.24. : Tepe Başı Kışlık Tiyatrosu

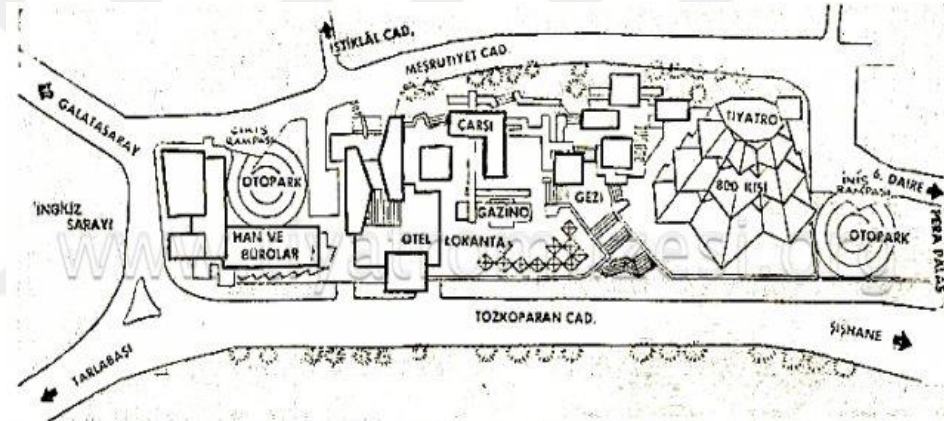
Kaynak: URL-39; URL-49



Tepebaşı Dram Tiyatrosu TI-SEN grevi sırasında 1969

Resim 4.25. : Tepe Başı Kışlık Tiyatrosu (TI-SEN Grevi Sırasında 1969)

Kaynak: URL-39; URL-49



Tepebaşında, Tozkoparan ve Mesrutiyet sınırları arasında kalın araziye, içinde tiyatro, otel, garaj ve büyük bir iş hanı bulunan site inşası için Belediye bir proje hazırlamıştır. Belediye, Tepebaşı sitesinin inşasına talip olacak yerli ve yabancı firmalardan 1 Haziran'a kadar teklif beklemektedir. Müstakbel Tepebaşı sitesindeki krokide belirtilmiştir...

Resim 4.26. : Tepe Başı Kışlık Tiyatrosu

Kaynak: URL-49



Tepebaşı Dram Tiyatrosu'nun iç görünüşü

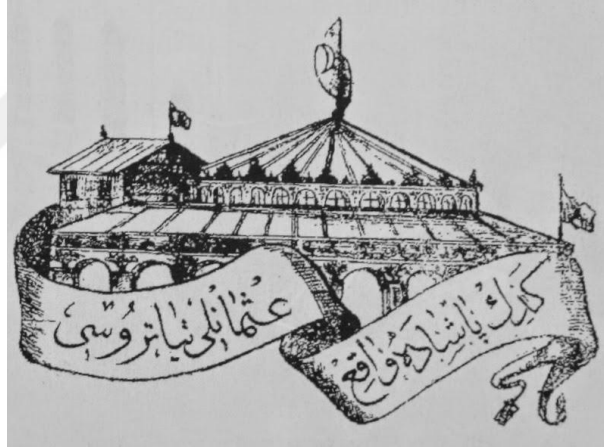
Resim 4.27. : Tepe Başı Kışlık Tiyatrosu

Kaynak: URL-39; URL-49

Beyoğlu yangınından yüz yıl sonra uzun yıllar şehir tiyatrosuna hizmet veren bu ahşap bina da daha sonra yanarak tarihe karışmıştır (Nutku, 1991; URL-39, 1991; URL-47, 2017).

Beyoğlu'nda 1862 yılında işletmeye açılan 1864'de tekrar onarılan 'Şark Tiyatrosu'nda ise Mınakyan, Fasulyeciyan, Güllü Agop gibi o dönemde ünlenmiş oyuncular oyunlar sergilemişlerdir. Bunlardan Fasulyeciyan Bursa'daki 'Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'nda ve sonradan Müslümanlığı kabul ederek Güllü Yakup Efendi adını alan Güllü Agop 'Osmanlı Tiyatrosu'nda oynadıkları Türkçe oyunlarla; Mınakyan Efendi de birçok Türk oyuncusunun öğretmeni olarak anılırlar (Nutku, 1991; URL-39, 1991).

İstanbul yakasında, o dönemin en önemli tiyatrosu, 'Gedik Paşa' tiyatrosudur. Bu tiyatro, Çarşıkapı'yla Beyazıt arasında, denize doğru inen tiyatro caddesinin sol tarafındaki iki küçük sokağın ortasındaydı. Bu bina ilk kez 'Solier' adında ünlü bir cambaz tarafından 1860 yılında ahşap olarak yapılmıştır. Solier dört yıl sonra, bırakıp gidince, Abraham Paşa adlı zengin biri satın almıştır. Eski bina bir ara yıktırılıp yerine yine yeni bir ahşap bina yaptırılmıştır. Burada Türkçe temsiller verilmesine de 1868 yılında başlanılmıştır (Nutku, 1991; URL-39, 1991).



Resim 4.28. : Gedik Paşa Tiyatrosu Amblemi

Kaynak: URL-39; URL-50

Güllü Yakup tiyatronun başına geçince ilk Türkçe oyunlar yabancı dilden çevrilmiş eserlerdir. İlk Türk oyunu Mustafa paşa tarafından sahneye uyarlanmış olan Fuzuli'nin 'Leyla ile Mecnun'u olmuştur. Bu oyun 12 Ocak 1868 gecesi oynanmıştır. Aynı yıl Molière'den uyarlamalar da yapılmıştır.

Güllü Yakup dönemin sıkıntısını şu şekilde dile getirmiştir (Nutku, 1991; URL-39, 1991):

“Türk yazarlarını oyun yazmaya özendirmedikçe ve Türk gençlerine aktörlük öğretip sahneye çıkarmadıkça Türk zevkine uygun bir tiyatro ortaya çıkamayacaktır.” (Nutku, URL-39)

Güllü Yakup'un bu görüşüne istinaden Gedik Paşa Tiyatrosu yeni oyuncular yetiştirmiştir. Ancak seyirci halen Batılı anlamda tiyatroya alışmamıştır. Oysa tiyatronun çok sayıda seyirciye ihtiyacı vardır (And, 2014; Nutku, 1991; Sevengil, 2015).

19. yüzyıl Avrupa tarihinin en hareketli dönemlerinden biridir. İnsan gücünün yerini makinenin alması, sanayileşme, pozitivist felsefenin Avrupa düşünce sistemini etkilemesi ve henüz devlet kuramamış prensliklerin, dükalıkların birleşip ulusal devletlerini kurmaları, hep bu yüzyılda gerçekleşmiş önemli olaylardır. İtalya birliğinin kurulmasında, ulus olma birikiminin giderek yoğunlaştığı sırada Verdi'nin 'Navucco' operası da bu hareketi ateşleyen etkili bir kıvılcım olmuştur (Şener, 2015; Nutku,1991; URL-40, 1991).

19. yüzyılda Osmanlı'da başlayan Batı'ya yaklaşma, tiyatro alanında da kendini hissettirmiştir. Özellikle yazarların tarihimizde ilk kez tiyatroya sahip çıkmaları tiyatronun düşünce perspektifinin de derinleşmesine imkân tanımıştır. Namık Kemal'in '*Vatan Yahut Silistre*' eseri de 1 Nisan 1873 gecesi böyle bir etki yaratmıştır. Gedik Paşa tiyatrosunda daha ilk perdede büyük coşkuya kapılan seyirciler, oyun bittikten sonra yazarı aramak için yollara düşmüşlerdir. Namık Kemal'in çalıştığı İbret gazetesindeki yazıhanesine gitmişler, onu bulamayınca bir teşekkür mektubu kaleme almışlardır. Bu olaylar üzerine İbret gazetesi kapatılmış, Namık kemal ile birlikte bazı yazarlar da tutuklanmıştır. Bu olay Tiyatronun toplumdaki birikimi nasıl harekete geçirebildiğine dair önemli bir örnektir. Tiyatro tarih boyunca bir silah olmamıştır. Ama uygun birikimde bir ateşleyici olmuştur (Nutku,1991; URL-40, 1991).

Namık Kemal romantik dramın bizdeki temsilcisidir. '*Zavallı Çocuk*'ta toplum sorunlarını, 16 perdelik tarihsel oyunu '*Celalettin Harzemşah*'ta İslam tarihini işlemiştir. Namık Kemal'in Türk tiyatrosu içindeki önemli bir yeri de tiyatro üzerine kaleme aldığı yazıları ile ortaya çıkar. 9 Ocak 1873 tarihli harika gazetesinde, tiyatro üzerine şunları demiştir (Nutku,1991; URL-40, 1991):

"Fikrimce tiyatro esasen öyle bir fikir ve ahlak mektebi değil adeta bir eğlencedir. Fakat fikri beşerin icat ettiği eğlencelerin cümlesine müreccah ve cümlesinden faydalıdır. Edebiyatın vatani yoktur. Bir eğer sahih ise bir lisanda edeceği tesiri diğer lisanda da tamamıyla icra eder. Kitap yalnızların dostu, tiyatro toplumun arkadaşıdır. Kitabı göz, tiyatroyu vicdan görün..." (Nutku, URL-40)

Tiyatro ile ilgili ilkyazı, 1841'de Cedide-i Havadis gazetesinde, Bosco Tiyatrosunda oynanan oyunlar üzerine yazılan bir incelemedir. Osmanlı'da Tiyatronun ne olduğunu açıklayan ilk yazı budur. Bu yazıda tiyatronun 'ekmek' kadar önemli olduğu belirtilmiş ve tiyatronun kısa tarihçesi verilmiştir. Şinasi, Ağâh Efendi ile çıkardığı o dönemin üçüncü gazetesi olan '*Tercüman'ı Ahval*'de şöyle demektedir (Nutku, 1991; URL-40, 1991):

"Asya'nın deneyimli yaşlı aklıyla Avrupa'nın henüz bozulmamış düşünce sistemini uzlaştırmalıyız..." (Nutku, URL-40)

Tanzimat hareketinin getirdiği süreç içinde Şinasi'nin bu bakış açısıyla, tragedya, komedyalar, melodram ve fabl türlerinin ilk denemeleri yapılmıştır.

Tragedyanın en önemli temsilcisi Abdülhak Hamit'tir. Paris'te 'L'École Nationale' de bir buçuk sene kadar okumuştur. Racine'in klasisizmini, Coneille'in coşkunu, Shiller'in özgürlüğünü yaşayan Hamit, yaşadığı bu etkiler ile 12 tragedya yazmıştır. Ancak yazdığı tragedyaalar daha çok trajik şiirlerdir. Oyunları sahnelenmeye elverişli değildir.

Abdülhak Hamit'in 1879'da 'Tarık'ı yazdığı yıl, Bursa'da önemli bir tiyatro olayı baş göstermiştir. Bursa valiliğine atanan Ahmet Vefik Paşa, 36 localı bir tiyatro yaptırmıştır. Paşa, daima Molière'in eserlerini tercüme ettirip, uyarlatarak oynatır. Böylelikle toplumdaki tiplere yaklaşılmasını istemiştir. Kalıplaşmış tipleri belli karakterlere sokmuş ve oyun içeriğini de sosyal kritik mertebesine çıkarmıştır. Ahmet Vefik Paşa bazı engellemelere rağmen Bursa seyircisini yetiştirmiş ve tiyatroyu sevdirmiştir. Bu tiyatro dört buçuk yıl içinde Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den uyarladığı 34 oyunu sahnelemiştir. Molière'in oyunları töre ve karakter komedyası türüne girer. Bu tür komedyalar insan ilişkilerinin psikolojik boyutları, birey ve toplum eleştirisini içerir. Gerçek bir gözlemin ürünüdürler ve gerçek dünya ile ilişkilidirler. Türk seyircisi bu oyunların uyarlamalarını sevmiş ve ilgi göstermiştir. Bu yüzden Tanzimat yazarları komedyalar yazarken çoğunlukla Molière'i örnek almışlardır (Nutku,1991; URL-40, 1991).

Entrika komedyası türü daha Roma'dan bu yana süregelen bir geleneğe sahiptir. Komik öğelerin ustalıklarla birbirine bağlanmış durumlarından ve hareketlerinden sağlanan entrika komedyası, önce Rönesans'ta sonra da 19. yüzyılda daha da gelişmiştir. Bu yüzyıl Osmanlı'da yazılan entrika komedyasının en ilginçlerinden birisi Reza-i Zade Ekrem'in 'Çok Bilen Çok Yanılır' adlı biraz da töre komedyasına yaklaşan oyunudur. Reza-i Zade Ekrem, tipik birer entrika komedisi olan, 'Ali Bey', 'Geveze Berber' 'Kokona Yatıyor' adlı oyunlarında rahatsız edici tiplmeleri ele almıştır (And, 2014; Sevengil, 2015; Nutku, 1991).

Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa valiliğine atanmasından bir yıl önce Ziya Paşa da Adana valiliğine atanmıştır. Ziya Paşa göreve gelir gelmez Adana merkezinde bir tiyatro yaptırmıştır. 1879 yılında açılan tiyatronun yeri hükümet konağına yakındır. Bu tiyatro 17 Mayıs 1880'e kadar sürekli temsiller vermiştir. Ziya Paşa da Vefik Paşa gibi devlet memurlarını tiyatroya gitmeye zorlamış ve bir tiyatro geleneğini ısrarla kurmaya çalışmıştır.

Mınakyan Efendi'nin yönetimindeki Osmanlı Dram Kumpanyası, Türkçe oyun oynayan tiyatroların başında geliyordu. Bu topluluk 1908'deki II. Meşrutiyetin ilanından sonra da yaşamıştır. 1860'dan sonra özellikle melodram oyuncusu olarak ün kazanan Mınakyan, disiplinli, sahneye hayatını vermiş Türk tiyatrosunun öncülerinden biridir. Sahneye birçok eser uyarlamıştır. Bu uyarlamalarda Fransız romanlarından yararlanmıştır. Ama en önem

yarı, Darülbedayi öğretim kadrosunda sahneye birçok oyuncu yetiştirmiş olmasıdır (And, 2014; Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991).

1874-1875 döneminde, Dikran Çuhacıyan 'Opera Tiyatrosu'nu kurmuştur. Milano konservatuvarı mezunu olan Çuhacıyan, opera ve operet türlerine büyük ilgi duymuştur. İlk bestesini, metnini Gogol'un 'Müfettiş'inden aldığı, güftesini Takfur Nalyan'ın hazırladığı 'Arif'in Hilesi' için yapmıştır. Bu operetin ilk temsili ise 1872 yılında Gedik Paşa Tiyatrosunda oynanmıştır. 'Opera Tiyatrosu' da ilk olarak perdelerini 'Arif'in Hilesi' ile açmıştır. Güftesi Nalyan tarafından yapılan bir diğer müzikli oyun, yine onun eseri olan 'Leblebici Hor Hor'dur (Nutku,1991; URL-40, 1991).

19. yüzyılın sonuna doğru, Osmanlı'da müzikli oyunlara ilgi de artmaya başlamıştır. Bir yandan ünlü Avrupa bestecilerinin opera ve operetleri oynanırken, öte yandan da yeni yeni yerli operetler yapılmaktadır. Bu dönemde modern tiyatrunun makyaj gereçleri yoktur. Kendi olanakları ile çözümler yaratmışlardır. Her oyuncu boyasını, saçını ve sakalını kendisi yapardı. Tiyatro giysilerini oyuncular kendileri sağlardı. Bunlar sözleşmelere de konurdu. Ancak tarihsel ve folklorik giysileri tiyatro yönetimi yaptırırdı. İlk giysi tasarımcısı, Naum tiyatrosuna alınan 'Guiseppe' adında bir İtalyan'dı (Nutku,1991; URL-40, 1991).

19. yüzyılın son yirmi yılındaki baskılar tiyatroyu da fazlasıyla etkilemiştir. 1908 yılının Temmuz ayında II. Meşrutiyet ilan edilince bu baskıdan kurtulmanın verdiği hız ile herkes bir özgürlük sarhoşluğu içine girmiştir. Yeteneklisi, yeteneksizi pek çok kişi oyun yazmaya ve amatör topluluklar kurup oyunlar oynamaya koyulmuştur. Bu yıllarda yüz ellinin üzerinde topluluk kurulup batmıştır. Bu tiyatro curcunası içinde dikkat çeken topluluklarda olmuştur (Nutku,1991; URL-41, 1991). Uzun süre dayanan topluluklar arasında, Meşrutiyetin ilanı ile yurda dönen, çalışmaları yurt dışında da duyulan Burhanettin'in kurduğu topluluk göze çarpar. Berlin'de yayınlanan 'Die Buhne' adlı dergide bir eleştirmen şöyle yazmıştır:

"Burhanettin Bey ilk örnek oldu. Amacına erişmek için önce bir edebi heyet kurdu. Bu heyetin üyeleri merhum Ekrem Bey ile bugünkü Sultanı birinci kâtibi Halit Ziya Bey'di." (Nutku, URL-41)

Meşrutiyet tiyatrosunun en çok yankı yapan genç tiyatrocularından biri, 30 Temmuz 1910 gecesini Burhanettin topluluğunda sahneye adımını atan Muhsin Ertuğrul'dur. Muhsin Ertuğrul da Burhanettin Bey gibi bilgi ve görgü arttırmak için yurt dışına çıkmadan önce iki tiyatrocudan etkilenmiştir. Bunlar Ahmet Fehim Efendi ve Mınakyan Efendi'dir.

1912 yılında iki önemli olay görülür. Bunlardan biri ilk kez 1908'de Namık Kemal'in 'Vatan Yahut Silistre' adlı oyununda İslam Bey rolüyle sahne hayatına atılan Raşit Rıza'nın bir topluluk kurup Türkiye turnesine çıkması, öbürü de 1912'de Paris'ten dönen Muhsin Ertuğrul'un bir topluluk kurup ilk kez Hamlet gibi çok zor bir oyunu başarıyla sahneye koyup Hamlet rolünü oynamasıdır. Muhsin Ertuğrul 1914'de Darülbedayi'nin kuruluşuna

kadar sesini tiyatro sahnesinde sürekli duyurmuştur. Bu arada iki kez Paris'e giderek ünlü yönetmen ve sanatçıların çalışmalarını incelemiş ve kendi oyunculuk bilgi ve görgüsünü de arttırmıştır (And, 2014; Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991).

Meşrutiyet yıllarının en önemli olayı İstanbul Belediyesine bağlı, sonradan 'Şehir Tiyatrosu' adını alan ilk ödenekli tiyatro Darülbedayi'nin kurulmasıdır (And, 2014; Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991). Darülbedayi, güzellikler evi anlamına gelir. Darülbedayi'nin bir okul olarak çalışmaya başladığı ilk binası, Şehzadebaşı'ndaki Letafet apartmanıdır.



Resim 4.29. : Darülbedayi: Şehzadebaşı'ndaki Letafet Apartmanı

Kaynak: Nutku, 1991; URL-41

Bu ilk ödenekli tiyatronun kurulmasından önce ulusal tiyatro kurmak ile ilgili bazı girişimler olmuş ancak bunların hiçbiri bir sonuca varamamıştır. 1909 yılında müze müdürü ressam Osman Hamdi Bey ile yazar Recaiade Ekrem Bey başkanlığında ödenekli bir tiyatro topluluğu için bir yönetmelik hazırlanarak bir proje yapılmıştır. Ancak çeşitli nedenlerden bu sonuçlanamamıştır. Başka bir girişim 1914 yılının mayıs ayına yani Darülbedayi'nin kuruluşunun bir ay öncesine rastlar. Yazar İzzet Melih ile Tiyatro meraklısı bir Ermeni iş adamının yılda 100 bin lira bütçesi olan bir anonim ortaklık kurmak üzere harekete geçmişlerdir. Milli Eğitim Bakanlığının da katkıda bulunacağına dair söz almışlardır. Ama bu da sonuçlanamamıştır. Bunun bir nedeninin İstanbul Belediyesinin Darülbedayi'i kurmak için almış olduğu karar olduğu düşünülebilir (Nutku, 1991; URL-41, 1991).

İstanbul Belediye Başkanı, iki yıl öncesine kadar Paris'teki Odeon Tiyatrosunun genel sanat yönetmeni olan Antoine'ı tiyatro ve müzik dallarında eğitim verecek bir kurumun, bir konservatuarın kuruluşunda danışman olarak çağırmıştır. Bunun için de onunla üç aylık bir sözleşme yapmıştır. Antoine Fransa'da ve sonra da Avrupa'da çığır açmış bir yönetmen ve aktördü. Sahne anlayışına getirdiği yenilikler, Avrupa'nın dört bir yanında yankılanmıştı.

Almanya’da Otto Braun, Rusya’da Stanislavsky onun oyunculuk ve sahne kurallarını çalışmalarının başlangıç noktası yapmışlardı. Kısacası Antoine, o dönemin en güçlü tiyatro adamlarından biriydi. Antoine, yepyeni oyunculuk görüşleriyle ortaya çıktığında, Paris konservatuarını yetersiz bulmuştu. Bir eğitimci olmaktan çok yaratıcı bir sahne adamıydı (And, 2014; Şener, 2015; Sevensil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991).

İstanbul Belediye Başkanı Cemil Paşa’nın Darülbedayi’nin kuruluşu için Fransa’dan çağırdığı natüralist tiyatro piri ‘André Antoine’, 28 haziran 1914 günü İstanbul’a gelmiştir. Darülbedayi gibi ödenekli bir eğitim kurumunun açılışında, ortaoyunu gibi geleneksel temaşanın çağına uygun bir senteze götürülmesi, bu tür tiyatronun estetik öğelerinden yola çıkarak yeni denemeleri getirebilecek bir eğitim düşünülmemiştir. Antoine’ın böyle bir tiyatronun varlığından bile haberi yoktur (Nutku, 1991; URL-41, 1991).

New Yort Times gazetesinin 6 Ocak 1915 günlü sayısının ikinci sayfa birinci sütununda Antoine’ın bir yazısı bulunmaktadır. Antoine bu yazının bir yerinde şöyle demektedir:

“...Türk Hükümeti’nin çağrısı üzerine Fransız üslubunda ve özellikle Fransız oyunları oynayacak ödenekli bir konservatuar ve tiyatro kurmak üzere İstanbul’a gittim...” (Nutku, URL-41)

Ayrıca Fransa’daki bir dostuna yazdığı 28 Temmuz 1914 tarihli mektubunda ise şunları kaleme almıştır:

“...Bir aydır ürkütücü derecede sıcak havalarda, aykırı ama yine de oyalayıcı bir iş için ırgat gibi çalışıyorum. Bu saf kişiler, benden, bizim, Comédie Française örneğindeki gibi bir ulusal konservatuar istiyorlar. Tabii ne oyuncularını, ne öğretmenleri, ne öğrencileri, ne de tiyatroları var. Fransızca’yı yalnız işine gelince anlayan Türk hükümetindeki yetkililer karşısında bocalıyorum. Bana eski İstanbul’un göbeğinde büyük bir Türk konağı verdiler. Hele manzarası... Sen ki Roma’yı, Atina’yı, İspanya’yı bilirsin... Görersen şaşarsın. Eyüp ve Fatih’te gezmediysen hiçbir şey bilmiyorsun! Hiçbir şey değişmemiş’ Koca İslam halen uyuyor!...” (Nutku, URL-41)

Antoine’ın gelmesiyle işler hızlanmıştı. Belediyenin duyurusu üzerine giriş sınavları için Darülbedayi’ye 197 kişi başvurmuştu. Sekiz bayan oyuncu vardır. Muhsin Ertuğrul da sınava girecekler arasındadır. Bu sınava katılan bayanların tümü de Hristiyan azınlıktandır. Kaydını yaptıran bayanlardan üçü vazgeçmiştir. Girenlerin de Türkçesi bozuktur. Türkçeyi doğru düzgün konuşamıyorlardır. Bu durum Antoine’ı epeyce sıkıştır. Belediye’ye sunduğu raporunda buna çare bulmak gerektiğini belirtmiştir (And, 2014; Nutku, 1991; URL-41, 1991).

Müslüman Türk kızları, Darülbedayi bir eğitim kurumu olmaktan çıkıp bir tiyatro olduktan sonra bu kuruma başvurmuşlardır. 10 Kasım 1918’de beş Türk kızı Darülbedayi’ye kabul edilmişlerdir. Bunlar, Behire, Memduha, Beyza, Refika ve Afife adlı kızlardır. Bunların ilk üçü bu işi sürdürememiştir. Refika suflör, Afife oyuncu kadrosuna alınmıştır. Sahne adı Jale

olan ve sonrada Afife Jale olarak adlandırılan bu ilk Türk aktrisi Türk tiyatrosunun da ilk kurbanı olmuştur.

Bir zamanlar bugün Kadıköy'deki Reks sinemasının yerinde Apollon tiyatrosu vardı.



Resim 4.30. : Kadıköy Reks Sineması, 2017

Kaynak: URL-51

Moda ve Kadıköy civarında oturanlar, 20. yüzyıl başında, Apollon Tiyatrosunda, tiyatro seyrediyorlardı. Afife Jale de bu tiyatrodaki 3 Nisan 1919 gecesi Hüseyin Suat'ın 'Yamalar' oyununda Emel rolünde seyirci karşısına çıkmıştır. Türk tiyatrosunda ilk kez bir Türk kızı sahneye sanatçı olarak çıkmıştır. İkinci hafta 'Tatlı Sır'da oynayacaktır. Ancak kulise çıktığında bir polisin kendisini götürmek için geldiği haberi gelir. Diğer sanatçılar Afife'yi bodrum dairesine indirirler. Afife, o gün oradan kaçmayı başarmıştır. Bu durum bir süre böyle devam edip gider. Başka temsilci başka kaçışları takip eder. Ancak en sonunda tepeden gelen bir emir ile Afife Darülbeydi'den çıkartılır. Afife Darülbeydi'den çıkartıldıktan sonra Burhanettin kumpanyası ile Anadolu turnesine çıkar. Türk tiyatrosunun bu öncü kadını daha sonra da Milli Sahne ile Anadolu'da oyunlar oynamıştır. Dört beş kadar Türk kızını da sahneye çıkarmıştır. Afife'nin son yılları ciddi sıkıntı içinde geçmiştir. Ruhsal ve bedensel ağır hastalıklar geçiren Afife 24 Temmuz 1941'de 39 yaşında hayata veda etmiştir. (And, 2014; Giz, 1995; Nutku, 2000; Nutku, 1991).

Antoine'ın İstanbul'a gelmesinden bir ay kadar sonra 1. Dünya savaşı çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu savaşta Fransa karşısında yerini almıştır. Bundan dolayı, Antoine tiyatro çalışmalarını sonuçlandıramadan apar topar Fransa'ya dönmek zorunda kalmıştır. Darülbeydi ile ilgili faaliyetler bir süre tamamen durmuştur. Sonra da eğitim kimliğini kaybetmiş bir tiyatro durumuna gelmiştir. Bu kurum kendini unutturmamak için hazırladığı bir programı 13 Ocak 1915 gecesi davetlilere sunar. Darülbeydi'nin profesyonel nitelikte seyirciye açık ilk temsili 20 Ocak 1916 gecesi oynanan, Hüseyin Suat'ın bir uyarlaması olan

'Çürük Temel'dir. Bu kurumda oynanan ilk yerli oyun ise 2 Mart 1917 gecesini temsil edilmeye başlanan Halit Fahri'nin Baykuş adlı manzum dramıdır. Oyunu Muhsin Ertuğrul sahnelemiş oyundaki baş köylüyü de kendisi oynamıştır. Muhsin Ertuğrul, aynı yıl Berlin'e giderek tiyatro ve sinema çalışmalarına katılmıştır. Bu yıllarda, tekrar tekrar Almanya, İsveç ve Sovyetler Birliğine gitmiştir. Oralarda sinema yönetmeni ve tiyatro sanatçısı olarak çalışan Muhsin Ertuğrul, yurda her dönüşünde dönemin en ileri bilgi ve tekniklerini Türk tiyatrosuna aktarmıştır. Darülbeydi'deki bütün yenilikler de onun bu aktarımları sayesinde olmuştur. Bu dönemde Darülbeydi parasal huzursuzlukların yanı sıra yönetimle ve sanatçılar arasında çıkan tartışmalar yüzünden bocalayıp durmuştur. Bu durum 1927 yılında tiyatrolunun başına Muhsin Ertuğrul geçinceye kadar sürmüştür (And, 2014; Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-41, 1991).

7 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanı ile birçok kişi baskı döneminin getirmiş olduğu gerilimi sanki oyun yazarak atacağına inanmışçasına oyun yazmıştır. Hepsisi zamanın büyük şairleri, edipleridir. Hepsisi de Batı örneği bir tiyatrodan yana kişilerdir. Batı'ya yönelik tiyatrolunun meraklıları da bu özelemlerini Batı'ya yönelik Darülbeydi'de bulmuşlardır (Taner, 1991; URL-41, 1991).

Eserlerini yerli kaynaklara ve Türkçülüğe dayandıran milli edebiyat grubunda olan ozanlar ise tiyatroyu daha çok bir edebiyat gösterisi olarak görmüşlerdir. Halit Fahri ve Yusuf Ziya mazlum oyunlara yönelmişlerdir. Hikâyeci Ömer Seyfettin romancı Halide Edip edebi üsluplarını, tiyatrodaki da denemişlerdir. Bu dönemin en verimli yazarlarından birisi İbn-ul Refik Ahmet Nuri'dir. Hüseyin Suat gibi Sahneye yatkın kalemiyle çok sayıda oyun yazmıştır. Çoğu güldürü olan oyunlarının bazıları töre komedyasına yakın biçimlere yönelmiştir (And 2014, Nutku, 1991; URL-41, 1991).

Meşrutiyetin bir diğeri önemli yazarı hem bu dönemde hem de Cumhuriyet döneminde öne çıkan Musahipzade Celal'dir. Musahipzade Celal'in oyunları meşrutiyetten günümüze kadar sürekli seyirci bulmuştur. Musahipzade'nin toplum eleştirisine yöneldiği içerikli oyunlarının önemli bir yanı da geleneksel tiyatro estetiğinden yararlanıp, çağdaş senteze yönelme çabasıdır (Sevengil, 2015; Nutku, 1991; URL-41, 1991).

Toplum eleştirisine yönelen bir diğeri yazar Reşat Nuri Güntekin'dir. Meşrutiyet döneminde tiyatro yazıları ve oyunları ile da tanınan yazar, daha çok kadınların sorunlarına eğilmiştir. Mesela, 'Hülleci' adlı oyunun eski ve yeni değerleri karşılaştırarak eskiden kadınların aleyhine işleyen evlilik kurumunu eleştirir. Bu dönemde, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi toplum eleştirisine yönelik bir iki tiyatro eseri yazmayı denemiş başka yazarlar da olmuştur. (Sevengil, 2015; Nutku, 1991; URL-41, 1991).

Bu dönemde, bir yandan modern bir Türk tiyatrosu için çabalar artarken öte yandan da tuluat tiyatrosu geleneğini sürdürmeye çalışanlar da vardır. Meşrutiyetten sonra kendinden en çok söz ettiren tuluat ustası Naşit'tir. Önceleri iyi bir ortaoyuncusu olan sanatçı Abdülrezak ve Kel Hasan gibi iki usta tuluatçının yanında yetişmiştir. Beyazıt Rüştüyesini bitirmiştir. Saray kemancısı Zeki Bey'den müzik dersleri almıştır. Bunun için de Naşit kendinden önceki tuluat ustalarından daha kültürlü ve yaratıcı bir sanatçıdır. Son büyük tuluat ustası İsmail Dümbüllü'dür. O da Naşit gibi eğitimi olan bir sanatçıdır (Nutku, 1991; URL-41, 1991). Orta oyununu en olgun durumuna getiren bir önceki yüzyılın, en büyük ortaoyunu ve tuluat sanatçısı Kavuklu Hamdi'dir. Orta oyunu ile Batı tiyatrosu vodvillerinin bir karışımı olan tuluat tiyatrosunun ilk büyük oyuncusu ise Abdülrezak Efendidir. Abdülrezak Efendinin saraya alınması ile halk arasında birden bire popüler olan tuluat komiği de Kel Hasan'dır. Bugün tuluat unutulmuşsa da bu geleneğe dayalı halk tiyatrosu her zaman ilgi çekmiştir (Nutku, 1991; URL-41, 1991).

1923'te Cumhuriyetin ilanı sonrasında, *“Sanatsız kalan bir milletin can damarlarından biri kopmuştur”* sözlerini dile getiren Mustafa Kemal, sanatın geliştirilmesi için gereken her şeyin yapılması gerektiğini savunmuş ve bunun için gerekli her tür stratejiyi de desteklemiştir. Yeni Türkiye'nin birliğini bütünlüğünü sağlamada ve halkının duyarlılığını geliştirmede tiyatronun çok önemli olan pedagojik ve estetik işlevini bilen Mustafa Kemal, *“tiyatro bir memleketin kültür seviyesinin aynasıdır”* diyerek 1932'de halk evlerini 1936'da da Tiyatro Oyunculuk Okulunu kurmuştur (Nutku, 1991; URL-42, 1991).

İlk kez 1929'da açılan ilk Türk Ocağı binası olarak açılan yapı, yapıldıktan bir süre sonra Ankara halk evi olarak işlev görmüştür. 1940'lı yıllarda ise devlet konservatuarının tatbikat sahnesi olarak kullanılmıştır.



Resim 4.31. : Tatbikat Sahnesi

Kaynak: URL-42

O dönemde yerli oyun yazarlığının gelişmesi için büyük çabalar harcanmıştır. Semiha Berksoy'un dramatik soprano olarak görev aldığı ilk Türk Operası da bu dönemde sahnelenmiştir.

1930'lu yıllara gelindiğinde, ödeneği devlet tarafından sağlanacak bir tiyatro düşüncesi de olgunlaşmıştı. Bu olgunluğa varılıncaya kadar 1924-1934 arası çeşitli gelişmeler olmuştur. Muhsin Ertuğrul ve Darülbedayi sanatçıları çeşitli vesilelerle bu ihtiyacı dile getiriyorlardı. Bu yöndeki ilk adım, 1924 yılında kutulan Musiki Muallim Mektebi olmuştur. 1934 yılında bu okulun günün ihtiyaçlarını karşılamaktan geri kaldığı düşünülerek, müzik ve tiyatro bölümlerini karşılayacak konservatuvarın kurulması için bir yasa hazırlandı. Bu konservatuara Milli Musiki ve Temsil Akademisi adı verildi. Bu akademinin tiyatro bölümü 1936 yılının ekim ayında açıldı. Giriş sınavlarında üç kız ve beş erkek öğrenci okula kabul olundu ve derslere başlandı. Bu dersler çerçevesinde okulda, tiyatro tarihi, sanat tarihi, Fransızca, İngilizce, Almanca lisan dersleri, Türk tiyatrosundaki eserler, Batı Tiyatrosundaki Eserler, Dans, Ritmik Jimnastik, Akrobasi, Eskrim, Adâb-ı Muaşeret de dâhil çok geniş bir müfredat ele alınmıştır. Buradan mezun olan sanatçılar devlet tiyatrosunun ilk elemanları olmuşlardır. O dönemde, tiyatro eğitimi için danışman olarak Almanya'dan Berlin Operası sanat yönetmeni olan Carl Ebert çağrılmıştır. 1939'da yeni çıkarılacak yasa için Ebert tiyatro ve opera bölümlerinin kuruluş ilkelerini saptamıştır. İlk öğrenciler 1941 yılında mezun olmuşlardır. Bu mezunlarla birlikte halk önünde temsil vermek için tatbikat sahnesi kurulmuştur (URL-42, 1991).

20. yüzyılın ilk yarısında devletin Sanatın bir milletin can damarı olduğu görüşü doğrultusunda, kültür politikalarındaki niteliksel eylemselliğin, ne kadar önemli olduğu, Cüneyt Gökçer'in Türk tiyatrosu belgeselinde paylaştığı bir anısı bağlamında çok çarpıcı olarak ortaya çıkmaktadır. Carl Ebert ikinci dünya savaşı patladığında Gökçer'e şöyle demiştir:

“Bugün Almanya çöküyor. Ama bu bir koca çınardır. Kökleri vardır. Bunun kökü yeniden sürecektir. Çünkü orada Bethoven var... Gothe var... Orada Shiller var...” (Nutku, URL-42)

Prof Ebert'in batılı bir yönetmen olmasında dolayı, 1940'lı yıllarda, yoğun olarak Molière, Shakespeare, Goethe gibi batılı yazarların eserleri sahnelenmiştir. Türk edebiyatı ile sahneye çıkılmasına o dönemde henüz alışılmamıştır.

Muhsin Ertuğrul Evkaf Apartmanı altında bulunan dekor deposunu kısa bir zamanda bir tiyatro durumuna getirmiştir. Ankara'da Büyük Tiyatro açılıncaya kadar temsiller bu küçük Tiyatroda verilmiştir. Bu tiyatrodaki ilk eser Ahmet Kutsi Tecer'in '*Köşe Başı*' adlı oyunu olmuştur (URL-42, 1991).



Resim 4.32. : Evkaf Apartmanı 1933

Kaynak: URL-42



Resim 4.33. : Evkaf Apartmanı 2007

Kaynak: URL-52

1948 yılında, Alman Mimari Bonatz tarafından Eski Ankara Sergi Sarayı, Türk mimarisi de incelenerek bir tiyatro binasına dönüştürülmüştür (URL-42, 1991; URL-52, 2017). 1933-1934 arasında inşa edilen binanın özgün halinin mimari Şevki Balmumcu'dur.

Yapı 1948'te Alman mimar Paul Bonatz'ın tasarımı ile tiyatroya uygun hale getirilmiş ve dönüştürülmüştür (URL-22, 2011). Binada fuaye ve yan girişlerden 762 kişilik salona geçiş yapılır. Hem opera hem de tiyatro gösterileri düşünülerek tasarlanmıştır (Nutku, 1991; URL-42, 1991).



Resim 4.34. : Ankara Opera Sahnesi

Kaynak: URL-53



Resim 4.35. : Ankara Opera Sahnesi

Kaynak: URL-53

1940'lı yıllarda Başkentte çok hızla gelişen tiyatro faaliyetleri yanı sıra bir yandan halk evleri yerli oyun yazarlarının yeni eserlerini basmıştır. Öte yandan da milli eğitim bakanlığı bir tercüme bürosu kurmuş, hem çeviri yazıları kapsayan bir dergi hem de dünya klasiklerinden en iyi örnekleri içeren bir dizi kitap yayınlamaya başlamıştır (Nutku, 1991; URL-42, 1991).

1940'lı yıllar tiyatro sanatı için renkli bir dönemi ortaya çıkarmışken devlet tiyatrosunun kuruluşunu gerçekleştiren 5441 sayılı yasa 16 Haziran 1949 günü yürürlüğe girmiştir. Böylece devlet iki ödenekli tiyatro sahnesi ile resmen genel müdür Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde çalışmalarına başlamıştır.

1948-1949 tiyatro döneminde temsillerin büyük bir bölümü 'Küçük Tiyatro'da verilmiştir. Büyük Tiyatro, 2 Nisan 1949 tarihinde opera bölümünün hazırladığı 'Sevil Berberi' ve tiyatro bölümünün hazırladığı Ahmet Kutsi Tecer'in 'Koroğlu' oyunu ile sürekli temsillerine

başlamıştır. 1949-1950 tiyatro döneminde hem yerli hem yabancı hem de çocuk oyunları oynanmaya başlanmıştır. Ertesi yıl yerli oyunlarda %50 artış olmuştur (Nutku, 1991; URL-42, 1991).

1951-52 döneminde genel müdürlüğü Cevat Memduh Altar atanmış ve bu dönemde opera repertuarı da genişlemiştir. Çok sesli geleneğin olmadığı ortamda Batı'nın Operaları hem teknik hem de içerik bakımından örnek alınmıştır. Bu dönemde opera da yavaş yavaş Ankara seyircisinin ilgilendiği bir gösteri durumuna gelmeye başlamıştır.

Cevat Memduh Altar, 1991 yılında çekilmiş olan Türk Tiyatrosu adlı belgeselde şunları dile getirmektedir:

“... Bir taraftan folklordan öz alınmaya çalışılırken bir tartan da bale sanatının evrensel planda işlenmesine çalışılıyordu... Batı'nın 400-500 senede yaptığı bir şeyi bizim 50 senede gerçekleştirmeye çalışmamız tabii ki mümkün değildi! Bugün her şeyimiz var ama halen daha işin başındayız...” (Altar, URL-42)

Dinsel, yarı dinsel, halk, taklit, hüner, savaş dansları ve erotik danslar daha öncede vardır. Köçekler ve çengilere eski Türk minyatürlerinde çok sık rastlanmaktadır. Ancak bugün Türkiye’de bale gösterilerinin ancak yetmiş yıllık bir geçmişi vardır. Türk Devlet Balesinin kuruluşu 1947 yılında gerçekleşmiştir.

1940’lı yılların başında, Türkiye’de kalan ünlü besteci Paul Hindemith ile Carl Ebert bale konusuna eğilmişlerdir. On yıllık bale eğitimin başına da Rus geleneği ile Çağdaş Batı Avrupa üslubunu birleştirebilecek bir yetiştirici ön görülmüştür. Ancak o tarihlerde bir bale okulu açılmamıştır (And 2014, Nutku 2000, URL-42, 1991).

1947 yılında Türk hükümetinin daveti üzerine gelen İngiliz Kraliyet Balesi kurucusu Dame Ninette de Valois bale okulunu önce Yeşilköy’de bir okulda kurmuştur. Dame Ninette bale okuluna başlarda koreograf, çalıştırıcı ve hatta malzemeyi kendisi sağlamıştır. Bu okul 1950’de Ankara devlet konservatuvarı bünyesine eklenmiş ve asıl gelişimini bundan sonra göstermiştir (Sevengil, 2015; Nutku, 1991; URL-42, 1991).

1948’den 1957’ye kadar olan dokuz yıllık sürede devlet konservatuvarı bale bölümü ilk mezunlarını vermiştir. Ankara’da halka açık ilk bale gösterisi İngiliz Robert Harold’ın dans düzenini hazırladığı, Manuel de Falla’nın ‘Büyüleyen Aşk’ eseri ile olmuştur. Devlet Balesinin ilk büyük çaplı gösterisi ise 1960-1961 döneminde gerçekleşmiştir. Aynı dönem içinde ünlü Amerikalı koreograf Todd Bolender’in gelmesiyle modern bale örnekleri de gösterilmeye başlanmıştır. 1963-1964 döneminde gelişmelerin en önemlisi bir Türk bestecisi Ferit Tüzün’ün ‘Çeşme Başı’ balesinin oynanmasıdır. Bu eserde Türk halk danslarından yararlanılmıştır. Dans düzenini Dame Ninette hazırlamıştır. Ayrıca Hacivat ve Karagöz tipleri de bu balede yer almıştır (Nutku, 1991; URL-42, 1991).

Sanatçı Meriç Sümer, 1991 yılında çekilmiş olan Türk Tiyatrosu adlı belgeselde şunları dile getirmektedir (Sümer, 1991; URL-42, 1991):

“...bizim folklorumuz çok zengindir. Ancak bir Türk balesi ekolüne sanırım biz biraz geç varabileceğiz. Ben bir dansçı olarak bunun eksikliğini çekiyorum. Ben üzerine çok daha fazla çalışım derim. Güzel olsun ama geç olsun...” (Sümer, URL-42).

Türk devlet balesinin kurucusu olarak değerlendirilebilecek Dame Ninette de Valois Türk Ulusal Balesi'nin ortaya çıkması için büyük çaba harcamıştır. Bunun için Batı ile Doğunun sentezlenmesinin gerekliliğini savunmuştur. Beklenen bir gelişimin böyle sağlanabileceğini ileri sürmüştür. Türk koreograflarının yetişmesine de önayak olmuştur (Sevengil, 2015; Nutku, 1991; URL-42, 1991).

İnsanoğlu dünyayı ilk tanımaya başladığında ilk olarak sesler çıkarmaya başlamıştır. Biraz gelişince de söz söylemeyi öğrenmiştir. Konuşmak insanlık tarihinin ilk gelişim evresidir. Ama 'mim'in yani sözsüz oyunun bir sanat haline gelmesinin kısa bir geçmişi vardır. Türkiye'de bu ancak 1960'lı yılların başında ortaya çıkmıştır. O dönemin en büyük ustalarından uzun yıllar ders alan bir genç, Erdinç Dinçer, ilk sözsüz oyun gösterisini 1963 yılında düzenlemiştir (Nutku, 1991; URL-42, 1991). Dinçer'in bu çıkışından sonra bazı amatör gençler de sözsüz oyuna ilgi göstermişlerdir. Daha sonra, Oğuz Aral ve Taner Barlas da konulu oyunlar ile bu sanatı sürdürmüşlerdir (Nutku, 1991; URL-42, 1991).

Tiyatro, ilk defa Muhsin Ertuğrul'un 1927'de Darülbedayi'nin yönetimine getirilmesiyle ancak başlı başına bir meslek ve uzmanlık alanı olarak görülmeye başlanmıştır (And 2014, Nutku 2000, Sevengil, 2015, Nutku, 1991; URL-43, 1991).

Muhsin Ertuğrul'un şu sözleri mesleğe ve sanata bakışını yansıtmaktadır:

“...bu bir sanat işidir. Bu bir uzmanlıktır. En güç dallardan biridir. Derin inceleme ister. Tiyatroya başlı başına bir hayat verilse bile, diyar diyar tiyatrolar gezilse bile yine ucu bucağı bulunmayan bir sanat koludur...” (Ertuğrul, URL-43).

Darülbedayi'nin 1928'den ikinci dünya savaşı sonuna kadar olan çalışmaları, ardı arda yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Tiyatro disiplini kavuşmuş oyun seçimi de düzene girmiştir. Yerli genç yazarlar oyun yazmaya özendirilmiştir. Artık basit sadece eğlenceye yönelik bulvar oyunları değil, dünya klasikleri ve nitelikli çağdaş oyunlar, operetler de oynanmaya başlanmıştır. Ekrem Reşit Rey ve Cemal Reşit Rey kardeşlerin operetleri çok sevilmiş ve halk tarafından da çok tutulmuştur (Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-43, 1991).

Cumhuriyetin ilanı ile tiyatro gibi kamusal görevini en yaygın biçimde gerçekleştirebilecek bir sanat dalının gelişmesi için büyük imkânlar hazırlanmıştır. Ancak Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde kültür ve sanat yaşamı daha çok Batı'nın etkisinde gelişebilmiştir. Türk

tiyatrosunda çağdaş sentez üzerine araştırma deneme ve çalışmalara girişilmesine 30'lu yılları bulmuştur. Ancak 50'li yıllarda bu yündeki hareketlenme ivme kazanmıştır. 60'lı yıllardan itibaren bu yönelim daha da yoğunlaşmış ve zengin bir tiyatro edebiyatı oluşmaya başlamıştır (And, 2014; Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-43, 1991).

1927'den sonra İstanbul Şehir Tiyatroları bir yandan nitelikleri yüksek yabancı klasiklerini sahnelerken bir yandan da o döneme kadar adı duyulmamış genç yazarları tiyatroya kazandırmıştır. Bu dönemin yazarları, genellikle, ruhsal çelişkiler, değer yargılarının değişmesi toplumsal sorunlar, Türk tarihi, Türk efsaneleri ve ulusçuluk kavramı üzerinde durdular. Vedat Nedim Tör, Nazım Hikmet, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yaşar Nabi Nayır, Cevdet Kudret ve Necip Fazıl Kısakürek gibi yazarlar Cumhuriyet'in bu ilk yirmi yılının belli başlı yazarlarıydı (And, 2014; Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-43, 1991).

Bu kuşak ile bundan sonraki kuşak arasında bir köprü olan yazar, Selahattin Batu'dur. Mitoloji, masal ve tarihe yönelerek, evrensel değerler üzerinde duran bu yazar, ikinci dünya savaşından etkilenerek yazdığı 'Güzel Helâna' adlı oyunda Hitler'in başlattığı savaşı, nasıl kanlı bir ölüm makinesi durumuna getirdiğini gösterir (Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-43, 1991).

İkinci dünya savaşı kuşağı olarak adlandırılabilir yazar kuşağında ön plana çıkan tavır, değer yargılarının değişmesi, yüzye kalmışlığın ve biçimciliğin yergisi ve buradan giderek ahlakçı bir yönelişle sonuca gitmektir. Önceki yazarlarla karşılaştırıldıklarında bu yazarlar aileyi yalnızca töre ve ahlak açısından değil, romantik bir biçimde ekonomik durumuyla da gösterirler. Bu kuşağın belli başlı üç önemli yazarı Ahmet Kudsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut ve Ahmet Muhip Dranastır (And, 2014; Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-43, 1991).

Darülbedayi adı 1931 yılında 'Şehir Tiyatrosu' olarak değiştirilmiştir. Bu tiyatro 30'lu yılların sonundan 50'li yıllara kadar yazarları tiyatroya çekmek için büyük çaba göstermiştir. 50'li yıllar hem tiyatro yazarlığı hem de çeşitli tiyatro yönelişleri açısından en yoğun dönemlerden birisi olmuştur.

1954-1958 yılları arasında devlet tiyatrosu genel müdürlüğü yapan Muhsin Ertuğrul 1959'da tekrar bu kurumun başına geçirilmiştir. Bu dönemde bu kurumda, yerli oyunların sayısında hızla bir artış görülmüş, halkın bu tiyatroya rağbeti de artmıştır.

Bu dönemde genel anlamda tiyatro eseri yazmaya karşı büyük bir ilgi uyanmıştır. Tiyatronun anlamı ve konumu da değişmeye başlamıştır. Yorumcu bir yazar kuşağı ortaya çıkmıştır. Bu yazarların etkileri kendilerinden sonraki altmış kuşağı ile uyum gösterip yeni gelişmelerin etkisinde değişerek 1980 sonrasına kadar ulaşmayı başarmıştır. Nitekim daha 1950'de, 20

yaşındaki genç bir yazar tiyatro dünyasında kendinden söz ettirebilmekteydi. Bu 1950 yılında ‘Pembe Evin Kaderi’ ile sesini duyuran Turgut Özakman’dır (Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-44, 1991).

Elli kuşağının dört temel özelliği vardır. Bireyden toplum sorunlarına yönelmek, güncel olaylardan çıkarak toplum sorunlarını ele almak, evrensel temalardan ve tarihsel konulardan yola çıkarak bugüne ışık tutmak ve eleştirel bir tutum ile köy sorunlarını irdelemek (Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-44, 1991).

1964 yılında Haldun Taner, ‘*Keşanlı Ali Destanı*’nı yazmıştır. Taner’in bu oyunu tiyatro düşüncesine de yeni bir katkı sağlamıştır. Haldun Taner Çağdaş Türk tiyatrosunda kimliğini bulmuş ve senteze ulaşmış yazarlardan birisidir. İlk oyunları psikolojik, dramatik türden olan Taner, yazılan değerlendirme ve eleştirilerin de etkisiyle Keşanlı Ali Destan’ında çağdaş bir sentez denemesine yönelmiştir. Bu oyunda, geleneksel tiyatronun estetik öğeleri ile güncel tiyatronun anlayışını da dikkate alarak toplum eleştirisine gitmiştir. Bu oyun ilk defa yurt dışında ve çeşitli dillerde farklı bir başarı kazanmıştır. Ayrıca, yazarın bundan sonraki tiyatroları ve kabare tiyatrosu için de bir ilk örnek teşkil eder. Türk tiyatrosunun kendi geleneğinde var olan açık biçim ve göstermecilik, Haldun Taner’in bundan sonraki oyunlarının bir özelliği olmuştur (Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-44, 1991).

Haldun Taner, 1991 yılında çekilmiş olan Türk Tiyatrosu adlı belgeselde şunları dile getirmektedir (Taner, 1991; URL-44, 1991):

“...Ağırbaşlı Grek trajedilerinden, Ortaçağ’ın panayır oyunlarına, şüresel gösterilerden, Comedia Del Arte’nin şakrak gevezeliklerine, sosyal yergi tiyatrosundan, ortaoyunu tekerlemelerine kadar ister soyut, ister somut, ister epik, ister dramatik, hangi tür görüntüyü alırsak alalım; bütün bunlar içerik ve üslup olarak ayrıldıklarına karşın ortak bir paydada birleşirler. Hepsi de insanlara koşun, gelin size ilginç bir şeyler göstereceğiz derler... İnsanoğlu yüzyıllar boyu korkularını, düşüncelerini, ihtiraslarını, düşlerini, dünya görüşlerini, savaşımalarını, her şeyini, tiyatrodaki somutlandırıp dile getirmiştir. Ne sinema ne de televizyon tiyatronun yerini tutamaz. Tiyatrodaki etli, canlı oyuncuların etli canlı seyircilere, sonra yine o seyircilerden o oyunculara geçen bir etki akışımı vardır. Bu birbirini tamamlama, tiyatroya canlı bir yaşantı özelliği kazandırır...” (Taner, URL-44).

Ellili yılların birden parlayan oyun yazarlarından birisi de Doktor Orhan Asena’dır. İlk oyunu ‘*Tanrılar ve İnsanlar*’ın evrensel ve derinlemesine bir yönelişi vardır. Boyutlu karakterleri, tarihsel ve güncel oyunları ile insanı ve insan ilişkileri incelemesine seven bu yazarın, oyun ve senaryo olarak 52 eseri vardır. Asena da gelişimi içinde dramatik oyunlarının yanı sıra göstermeci nitelikte oyun yazan yazarlardandır. Bu oyun yazarlığı kuşağı içinde, pek çok ünlü ozanlar ve öykü yazarları da vardır. Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat, Necati Cumalı, Nezihe Meriç, Tarık Buğra, Sabahattin Kudret Aksal bunlardan bir kaçıdır. Necati Cumalı, özellikle bireysel sorunlardan hareket ederek, evrensel ve toplumsal

sorunları ele almıştır. Melih Cevdet ikinci oyunu olan ‘Mikado’nun Çöpleri’nde biri kadın biri erkek iki kişinin toplumla olan ilişkilerindeki çelişkileri dile getirmiştir (Sevengil, 2015; Nutku, 2000; Nutku, 1991; URL-44, 1991).

Bireyden topluma yönelen gazeteci yazarlardan, Refik Erduran, Recep Bilginer ve Çetin Altan güncelliği vurgulayıp değişik atmosferler sağlarken ilginç oyunlar yazmışlardır. Örneğin Refik Erduran, ‘Cengiz Han’ın bisikletinde, belli bir ironi çerçevesinde, Batılaşmayı körü körüne kopya edenler ile çağın gerisinde kalanları eleştirmiştir. Recep Bilginer toplumun değişik katmanlarındaki kişileri ele alırken, güncel, toplumsal ve ailevi sorunları dile getirmiş, geri kalmış toplumlardaki gelişmeyi önleyen nedenleri ele almıştır (Sevengil, 2015; Nutku, 1991; URL-44, 1991).

Ellili yıllarda eleştirel bir tutum ile köy sorunlarını irdeleyen oyunlarda özellikle beş temel yönelim vardır. Bunlar; ağaların baskısı, köy kadının durumu, yobazlık, kan davası ve çatışan değerlerdir. Göreneğin gerçek insancıl değerlere dayanmadığını belirten bir yazar da Çetin Altan’dır. Beybaba ile Yedini Köpek’te bunların çağımızda yeniden ele alınmalarına işaret eder. Bu kuşağın yazarları arasında yer alan Aziz Nesin düşünce yanı ağır basan soyut ve grotesk oyunlar yazmıştır (Sevengil, 2015; Nutku, 1991; URL-44, 1991).

1950’li yıllar Türkiye’de tiyatroyu yaygınlaştırma çabasının yaşandığı yıllar olmuştur. 1954-55 tiyatro döneminde ikinci kez devlet tiyatroları genel müdürü olan Muhsin Ertuğrul semt tiyatrolarını açtıktan sonra İzmir, Bursa ve Adana sahnelerini de açmıştır. Bütün girişimlerini bölge tiyatroları tasarısına yöneltmiştir. Bölge tiyatroları tasarsız tiyatroyu ülkenin her yerinde yaşanır duruma getirebilmek için düşünülmüş bir programdır. Bir ülkenin ekonomik ve kültürel kalkınmasında tiyatronun oynadığı aktif rol ikinci dünya savaşından sonraki batılı toplumlarda olduğu gibi Türkiye’de de açık bir şekilde gözlemlenmiştir. Bölge tiyatroları tasarısı yasalaşamamıştır Ancak Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Anadolu şehirlerinde sahneler açabilmiştir. Bunu örnek alan bazı Anadolu kentleri de yerel yönetimler yoluyla kendi tiyatrolarını kurmuşlardır. Denizli Belediyesi, 3500 kişilik açık hava tiyatrosunu inşa etmiştir. Salihli Belediyesi, 500 kişilik kapalı tiyatrosunu temsillere açmıştır. Bunlar gibi Ordu Belediye tiyatrosu da gösterilerine başlamıştır (URL-44, 1991).

4.3.3 1960 -1980 Yılları Arası Türk Tiyatrosu

“Bir tiyatro adamı gözlerini dışarıya çevirmeye ve dışarıdaki düşüncelerle kaynaşmaya bakmalıdır. O öğreneceğini tiyatrodan öğrenmelidir. Ama gözlerini de bıkmadan seyirciye dikmelidir. Çünkü o tiyatro adamı yaşamını seyirciye adamıştır ve onun ile vardır. O bir takipçi değil yol göstericidir.” (Nutku, URL-45)

Altmışlı yılların yazarları toplum eleştirisinin yanı sıra, Türkiye’nin dış ve iç siyasetini, uluslar hukukunu, dünya siyasetini eleştirel bir gözle yorumlamışlardır. Ayrıca içerik ve

biçim açısından da yeni denemelere yönelmişlerdir. Daha politiktirler ve daha araştırmacıdırlar. Bu kuşağın bir önceki 1950 kuşağını değişik denemelere girmeleri açısından etkiledikleri görülür (URL-45, 1991).

1960 yılının başında genç bir yazar değişik, yeni ve o güne kadar başka bir örneği olmayan bir oyun yazmıştır. Konusu bir Frigya efsanesinden alınmış olan bu oyunun ilginç yanlarından biri şiiri işlevsel ve dramatik bir itici güç olarak kullanması olmuştur. Efsaneye göre kral Midas, Apollon ile Pan arasındaki müzik yarışmasında hakem olmuştur. Ama Pan'ı galip ilan edince Apollon kralın kulaklarını eşek kulaklarına çevirmiştir. Güngör Dilmen de bu efsaneden yola çıkarak fantezi ve şiir dolu bir oyun yazmış daha sonra Ferit Tüzün bu oyunu opera olarak bestelemiştir

Altmışlı yılların yazarları oyunlarında toplum düzensizlikleri, dünya siyaseti, efsane ya da tarihe dayanarak çağın eleştirisini yapmış ve insanlık sorunlarını işlemişlerdir. İlk bu eğilime girenler arasında, Adalet Ağaoğlu, Sermet Çağan, Kerim Korcan, Güner Sümer, Başar Sabuncu, Vasıf Öngören gibi yazarlar yer almıştır. Adalet Ağaoğlu 'Tombala' adını verdiği oyununda, yaşlı bir karı kocayla hayatlarını boşa geçirmiş insanların nasıl bir bitkisel hayata girdiklerini göstermeye çalışmıştır (Sevengil, 2015; Nutku, 1991; URL-45, 1991).

Evrensel değerler üzerinde duran yazarlar arasında Yıldırım Keskin, Sedat Veyis Örnek, Aydın Arık gibi yazarlar vardır. Efsane ve tarihe dayanarak çağı eleştiren yazarlar arasında Orhan Asena, Güngör Dilmen, Turan Oflazoğlu, İsmet Kuntay, Erol Toy gibi yazarlar yer almıştır. Oflazoğlu 'Dördüncü Murat' adlı oyunda çocukken onu hırpalayanları baskı altına alan bir hükümdarın portresini çizmiştir (Sevengil, 2015; Nutku, 1991; URL-45, 1991).

Cağaloğlu'ndaki eski milli talebe federasyonu binası, 1950'li yılların başından itibaren uzun yıllar uluslar arası İstanbul Tiyatro şenliklerinin yönetim yeri olarak bir işlev üstlenmiştir. Daha 1908 Meşrutiyet döneminde birçok amatör tiyatro var olmuştur. Ancak tiyatro alanındaki bilinçli çalışmaların temelleri 1950'li yıllarda ortaya çıkmıştır.

1952 yazında İstanbul Üniversitesi'nde bir amatör tiyatro kurulmuştur. Aynı amatör ilgi daha sonra Ankara Üniversitesi ve çevresinde de görülmüştür. 1953'de daha sonra uzun yıllar amatör çalışmaları ile göz dolduran Gençlik Tiyatrosu kurulmuştur. Diğer bir yandan İstanbul'un çok eski bir amatör topluluğu olan ama içine kapanık kalmış olan Robert Kolej oyuncularını da vardır. Bu topluluk 1954 yılı sonunda dışa açılmıştır. Bu topluluktan daha sonraki özel tiyatroların birçok başarılı oyuncuları yetişmiştir. 1955 yılında Galatasaray Lisesi topluluğu kurulmuş ve tiyatronun bu gelişim sürecine katılmıştır (Sevengil, 2015; Nutku, 1991; URL-45, 1991).

Öğrenci federasyonu 1956'da ilk uluslar arası amatör tiyatro şenliğini düzenleyince birçok amatör topluluk kurulmuştur. 1958 yılında hem İstanbul'da temsiller veren hem de Erdek

Şenliğini düzenleyen ilginç bir topluluk olan Genç Oyuncular doğmuştur (Nutku, 1991; URL-45, 1991).

“Yükleri otobüsten indirmiştir. Dekorlar, projektörler, kostüm bavulları... Oyun oynamaya İzmit’e gitmiştik. Yıl 1958. Yanımıza bir pişmaniyeci yanaştı. Bize bezgin, bıkmın bir yüzle uzun uzun baktı, eşyalarımızı süzdü... ‘Tiyatrocusunuz öyle mi? Zaten bir pişmaniyecilik var, bir de tiyatroculuk!’ dedi... O günden sonra ‘pişmaniye’ sözü aramızda bir parola gibi kaldı. Çünkü amacımızı çok iyi vurguluyordu. Bizler tiyatroyu yedisinden yetmişine ondan uzak kalmış halk topluluklarına da götürmek istiyorduk. İstiyorduk ki halk tiyatronun onurlu bir uğraşı olduğunu anlayabilsin. Aslında hepimizin üniversite öğrencisiydik ve pek yakın bir zamanda, doktor, mimar, mühendis, psikolog ya da sanat tarihçisi olacaktık. Ama tiyatro halka ulaşmalıydı. Hem de kaliteli ve yepyeni bir tiyatro olarak... Bu bakımdan hem Batının en yenilikçi tiyatrosuna, hem de geleneksel kendi tiyatromuza, karagöze, ortaoyununa, köy oyunlarına el attık. Bunların ikisi arasında bir sentez oluşturmaya çalıştık. Bu anlayış içinde Erdek Şenliğini tasarladık ve planladık. Topluluğun yaşamı boyunca beş yıl bu faaliyeti sürdürdük. Bu Türkiye’nin ilk tutarlı sanat şenliği olmuştur. ” (Alpöge, URL-45).

Tiyatro tarihçileri, 1950’li yıllardaki bu genç oyuncuların tiyatro tarihinde önemli bir iz bıraktıkları hususunda birleşmektedirler. Nitekim bu oyunculardan bazıları daha sonraları profesyonel oyuncular olmuşlardır. Örneğin Genco Erkal, Ergun Köknal, Mehmet Akan, Çetin İpekkaya, Çiğdem Selışık, Ani İpekkaya, Arif Erkin, Arto Berberyan, Genç Oyuncular adlı topluluktan yetişmişlerdir (Atilla Alpöge, URL-45, 1991).

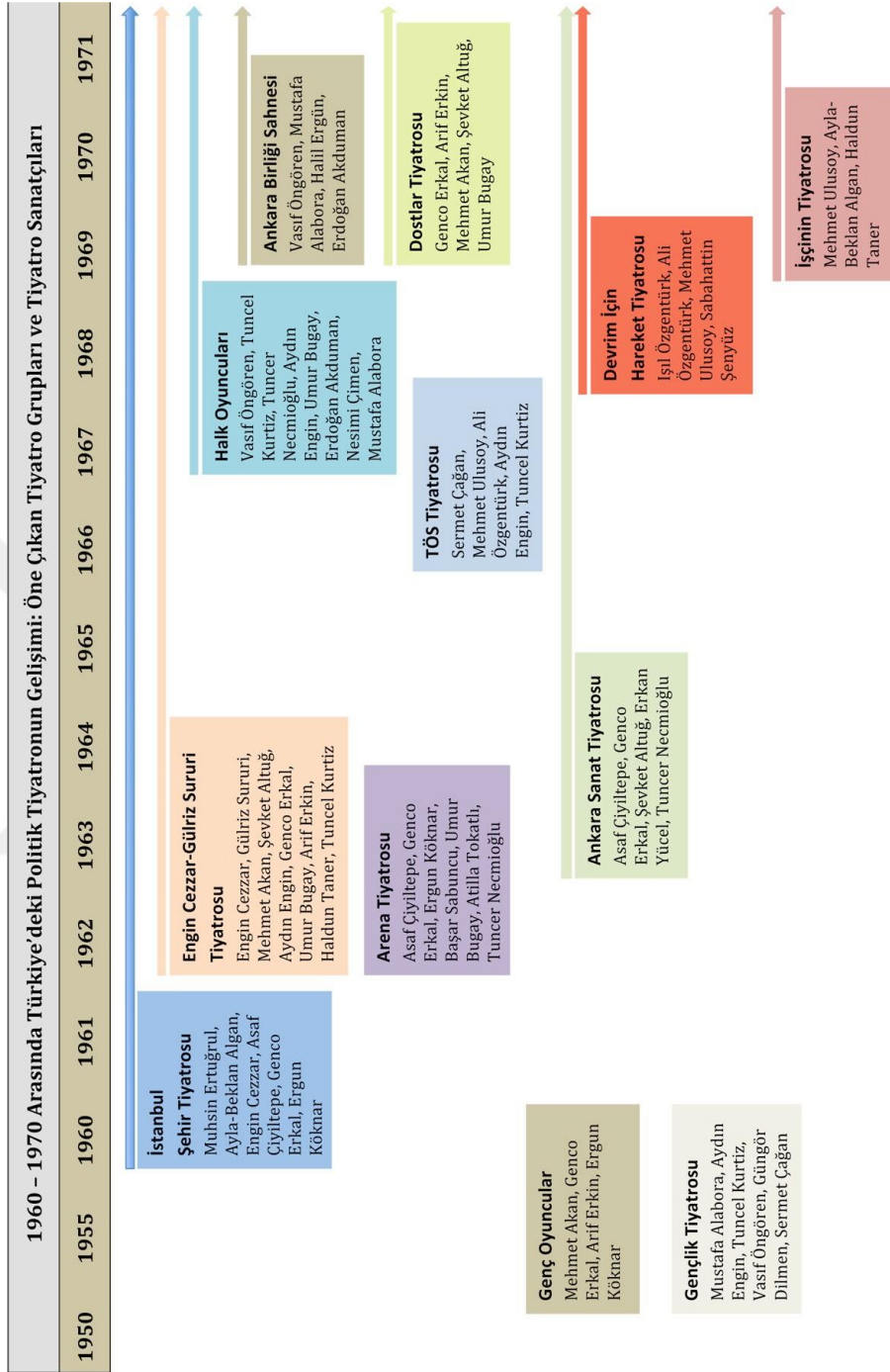
Altmışlı yılların bu ortamdan gelişen yazarları toplum eleştirisine odaklanmışlardır. Türkiye’nin dış ve iç siyasetini, uluslar hukukunu, dünya siyasetini muhalif bir cepheden izlemekte, yorumlamakta ve eleştirmektedirler. Politiktirler. Toplumsal ve ekonomik anlamda olup bitenleri ve küresel gelişmeleri araştıran bir bağlamda çalışmalarını ortaya koymuşlardır.

Eren Buğlalılar (2012), doktora tezinde 1960-1970 arası bu gelişen tiyatro oyunculuğunun meydana çıkardığı tiyatro guruplarının politik yapısını incelemiş ve bu yapının sosyo-ekonomik ortamda kapitalist sistem içerisinde bu sisteme muhalif bir politik bilinç ile şekillendiğini ortaya koymuştur. 1960-1970 arası bu gelişen politik tiyatro oyunculuğunun meydana çıkardığı tiyatro gurupları Buğlalılar tarafından faal oldukları dönemlere göre tablolandırılmıştır (Tablo 4.1.).

Bu dönem tiyatrodaki ortaya çıkan çalışmalarda batıdaki benzer çabanın, yaşamla tiyatroyu birbirine yakınlaştırma çabasının hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Bu önerilerin hepsinin odak noktasında; *‘daha iyi bir dünya, daha güçlü bir insan ve daha mutlu bir yaşam ülküsüne adanmış’* bir tiyatro arayışının varlığı vardır.

Politik tiyatro yapmanın ve bunu çalışan kitlelere götürmenin koşulu olarak, çevreyi doğru bir yorum ile sahneye getirmek ve seyircilerin yeni bir görüş kazanmasını sağlamak, için

anlatım tekniklerinde yeni yöntemlerden de yararlanılmaya çalışıldığı görülmektedir (Buğlalılar, 2012).



Tablo 4.3. : 1960-1971 Arasında Türkiye’de Politik Tiyatronun Gelişimi

Kaynak: Eren Buğlalılar, ODTU, 2012

İnsanoğlunun yaşamının anlamı bir arada iletişim içinde yaşayıp üretmekle ortaya çıkmaktadır. Bir sanat olayına katılmak, onu yaşamak öz varlığının bilincine varmak için gereklidir. Geçmişte bu duygu topluca katılan ritüellerde bulunabilmiştir. Oyun seyircinin orta yerinde seyirciyle kucaklaşmış gibidir. Geleneksel orta oyunu da böyle olmuştur.

Anadolu ritüellerinin uzantısı olan köy seyirlik oyunları da ortak mutluluk olan birlikteliği sağlamaya yöneliktir. Tanzimat ile birlikte Batı tiyatrosu tanındıkça oyunculuklar da yavaş, yavaş bir çerçevenin için hapsedilmişlerdir. Orkestra çukuru ve ramp ışıkları ile seyirciler ortak katılımdan uzaklaştırılmışlar ve yalnızca seyreden durumuna getirilerek pasifleştirilmişlerdir. Ancak çağdaş bir Türk tiyatrosu için Batı tiyatrosu da gerekli olmuştur. Çünkü uzun bir tiyatro geleneğine sahip olan Batı tiyatrosunun, gerek estetik gerekse de teknik alanlarda büyük bir birikimi söz konusudur. Batı tiyatrosundan öğrenilecek çok şey vardır. Ancak kişiliğini kazanmış bir Türk tiyatrosu için geleneksel estetik özellikleri ile çağdaş tiyatro özelliklerini bağdaştırmak ve yeni bir sentez ortaya çıkarmak gerekmiştir. Bu çağdaş senteze yönelik çalışmalar 1960'lı yıllarda başlamıştır (URL-46, 1991).

Sentezi getirmede özel tiyatroların ve üniversite tiyatrolarının önemli katkıları olmuştur. Ancak Cumhuriyet döneminde profesyonel anlamda ilk özel tiyatro 'Küçük Sahne' Adıyla 50'li yıllarda Muhsin Ertuğrul tarafından kurulmuştur. Küçük Sahne ödenekli tiyatroların karşısında ciddi bir özel tiyatronun yaşayabileceği düşüncesini pekiştirmiştir. Bundan sonra Ankara ve İstanbul'da ardi ardına birçok özel tiyatro kurulmuştur (URL-46, 1991).

Küçük Sahne kurulduğu dönemde öncü oyuncular ve konuk sanatçıları ile ilgi çeken bir özel tiyatro olmuştur. Haldun Dormen ilk kez burada ünlenmeye başlamıştır. Dormen tiyatrosu, 1955 yılında kurulmuş ve 1957 yılında Küçük Sahne'de sürekli oyun sergilemeye başlamıştır. Beş yıl süreyle burada on beşin üzerinde oyun sergilenmiştir. İlk yaptıkları müzikal '*Sokak Kızı İrma*', sahne küçük olduğundan, tiyatronun altındaki 2500 kişilik Atlas sinemasında gerçekleştirilmiştir. Böylelikle de Dormen Tiyatrosu müzikallere başlamıştır. 1962 yılında, Beyoğlu'nda eski Fransız Sinemasının yerinde yer alan, bugün Ferhan Şensoy'un işletmekte olduğu Ses Tiyatrosu'na geçmişlerdir. O dönemde harap durumdaki tiyatronun her şeyi yeni tiyatro ekibi tarafından onarılmış ve yeni baştan yapılmıştır. On yıl boyunca bu mekânda faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. 1972 yılında, gerek mali sorunlar gerekse de Beyoğlu'nun niteliksel değişimi yüzünden tiyatroyu kapatmak zorunda kalmışlardır

1960'dan sonra özel tiyatro sayısında büyük bir artış gözlemlenmeye başlanmıştır. Seyirci sayısı artan Ankara ve İstanbul'da tanınmış sanatçıların kendi tiyatrolarını kurma girişimleri kısa bir süre içinde birçok özel tiyatronun açılmasına neden olmuştur. 1955'de '*Dormen Tiyatrosu*' yine aynı tarihlerde açılan Yıldız ve Müşfik Kenter'in kurdukları '*Kenter Tiyatrosu*', 60'lı yıllardaki bu özel girişimler için çok yüreklendirici olmuşlardır (URL-46, 1991).

'...Tiyatro yoluyla benim yapmak istediğim, insan ile insan arasında tiyatro yoluyla bir köprü kurmak. İnsanı, insanlara bütün yücelikleriyle ve bütün cücelikleriyle hatırlatmak sevdirmek... Çocuklar çok açık, çok doğal ve çok sahici oyunculardır bence. Fakat çocukluktan çıktıktan sonra kabuklaşmaya

başlıyorlar. Bu sahicilikleri azalıyor. Kendileriyle toplum arasında bir yabancılaşma oluyor. Kendileri ile kendileri arasında bir yabancılaşma oluyor. Tiyatronun işlevinin bu yabancılaşmayı ortadan kaldırmak olduğuna inandım ben her zaman... O zaman sanıyorum insanların birbirini tanınması ve sevmesi çok daha kolaylaşacak. Bir takım duyguları; ben kıskanmam, ben yalan söylemem gibi görmeyecek de kendindeki o zaafı tanıyacak karşıda gördüğü zaman... Bunları direk kontrole almasını öğrenecek. Kendini kontrol ettiği oranda kendini beğenecek ve sevecek, kendini sevdiği oranda da başka insanlara karşı daha hoş görülü olacak ve onları sevecek.' (Kenter, URL-46).

Ankara'da açılan özel tiyatroların ilki 1959'da kurulan Meydan Sahne'ydi Dört yıl sonra da bugün halen aynı yerde bulunana Ankara Sanat Tiyatrosu açılmıştır. Tiyatronun kurucusu 1967 yazında turneye giderken bir trafik kazası sonucu genç yaşta ölen Asaf Çiyiltepe'ydi.

'Siz bizim bu sanata ve insanlara karşı olan davranışlarımızı seveceksiniz. Kişiye verilen değerlerin azalmaya yüz tuttuğu bu toplumda biz size umut yolunu göstermek için bir araya geldik. Tiyatroyu bir kalıp, anlamsız bir uğraş olarak görmediğimiz için yapılan işe bütün varlığımızı katmak çabasındayız' (Çiyiltepe, URL-46).

'AST (Ankara Sanat Tiyatrosu) 1963'de 'Godot'yu Beklerken' adlı oyun ile perdelerini açmıştır. Elimizdeki raporlara baktığımızda ilk günkü seyirci sayısı altı ondan sonrakinde ise on üç... Eski arkadaşlarımızın bana anlattığına göre Asaf Çiyiltepe şu yorumu yapmış: 'Biz bu işi kurtarıfık galiba!'. AST'ta o günden bugüne yaklaşık 700 insanımızın emeği var. Seksenin üzerinde oyun sergilemiş olan AST'ın artık bir okul kimliğini taşıyor olması söz konusu. Yani bir biçimde kişiliğimizi belirleyen bir okul olma özelliği... Bugün de biz, yaklaşık otuz kadar arkadaş, kırka yakın stajyerimiz ile bize bırakılan bu emaneti yaşatmaya çalışıyoruz...' (Aziz, URL-46).



Resim 4.36. : Ankara Sanat Tiyatrosu, 1991

Kaynak: URL-46

Dormen Tiyatrosu, Kenter Tiyatrosu, Engin Cezzar ve Gülriz Sururi topluluğu, sonradan Ankara'ya taşınıp Ankara Sanat Tiyatrosu adını alan Arena Tiyatrosu başta olmak üzere, 60'lı yıllarda İstanbul ve Ankara'da Halk Oyuncuları, Küçük Komedi, Mithat Paşa Tiyatrosu, Yeni Şehir Tiyatrosu gibi daha pek çok özel tiyatro topluluğu kurulmuştur. Ama bu özel tiyatroların büyük çoğunluğu kalıcı olamamıştır.

Altmışlı yılların sonunda bütün zorluklara karşı, Ankara Sanat Tiyatrosu gibi bugüne kadar ayakta kalabilmiş bir başka tiyatro da Genco Erkal'ın kurmuş olduğu Dostlar Tiyatrosu'dur. 1990'lı yıllara kadar 11 kez salon

değiştirmiş olan topluluk göçebe bir topluluk özelliği göstermiştir. 1991 yılında TRT'ye verdiği röportajında Erkal, Dostlar Tiyatrosunu şöyle tanımlamıştır:

'Dostlar Tiyatrosu çağdaş ilerici bir yapıda politika ağırlıklı bir tiyatro anlayışını benimsemiştir. Son yirmi yıla bakıldığında özellikle belgesel oyunların büyük ağırlık taşıdığı görülür. Bir anlamda Türkiye'de belgesel tiyatronun da öncülüğünü üstlenmiştir. Tiyatronun kadrosu içinde oluşturulan uyarlama çalışmaları ile topluluğun yaratıcılığı da kullanılmaya çalışılmıştır. Çizgi romandan uyarlanan Abdülcanbaz, öykülerden uyarlanan Azizname, romandan uyarlanan Ağrı Dağı Efsanesi ve Bitmeyen Kavga, şiirlerden uyarlanan Kerem gibi çalışmalar ilk akla gelenlerdir. 70'li yıllarda İstanbul Şişli Ümit Tiyatrosunda tiyatronun yanı sıra, film gösterileri, resim sergileri, toplantılar, eleştiri toplantıları, açık oturumlar, düzenleyerek ülkemizin çağdaş anlamda ilk kültür merkezini de gerçekleştirmiştir. Topluluk, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Nazım Hikmet, Vasıf Öngören, Orhan Asena gibi Türk yazarlarının yanı sıra çağdaş dünya tiyatrosunun önemli yazarlarında, Jean Paul Sartre, Gorki, Peter Weise ve özellikle Bertolt Brecht gibi yazarları sergilemiştir' (Erkal, URL-46).

Özel tiyatroların üç değişik oyuncu kaynağı olmuştur: Eskiden beri bulvar tiyatrolarında çalışanlar, ödenekli tiyatrolardan gelenler ve yetenekli amatör gençler.

Özel tiyatrolar konusunda önemli bir diğer gelişme de 'kabare' tiyatrosunun kurulmasıdır. 1967-1968 döneminde yazar Haldun Taner yanına yetenekli gençleri alarak 'Deve Kuşu Kabare' tiyatrosunu kurmuştur. Politik ve toplumsal konularda müzikli bir taşlama türü olan ilk kabare tiyatrosu bu şekilde başlamıştır. 20. Yüzyılın tanınmış oyuncularını Zeki Alasya, Metin Akpınar, Ahmet Gülhan ve daha birçokları bu topluluktan yetişmişlerdir.

'Kabare tiyatrosu seyircisiyle samimi bir diyalog kurabilmek amacıyla, salonu ve sahnesi küçük olan, metinleri kısa kısa skeçlerden oluşan, kendine özgün müziği olan, küçük boyutlu danslarıyla toplumda ve kurallarımızda aksayan yönleri güldürü yoluyla açığa vuran minik şaka tiyatrosudur. Kabare tiyatrosu, büyük kentten vazgeçilmez bir öğesidir. Bu şaka ve hiciv tiyatrosu diğer tiyatroların üstlenmediği bir işlevi üstlenir. Olaylara ve insana alaycı bir pencereden bakar. Bir olaya ve insan gülerken bakmak filozofça, bilgece bakmaktır. Tek açıda direnenlere başka açıların da var olduğunu hatırlatmaktır. Kabare tiyatrosu esprilerini, kaba çizgide direk bir şekilde yapmaz. Endirekt yolla yapar. Dolaylı, ironi dediğimiz bir biçimde yapar. Kabare oyuncusu seyircisiyle kafa jimnastiği yapabilen kişidir. Bu jimnastiği seyircisine de yaptırabilmelidir. O yüzden kabare, canlılık, zekâ ve uyanıklık ister. Bu tarife uygun olarak günümüzde gece kulüplerinde yapılan kaba çizgili şovları kabare tiyatrosu diye adlandırmak mümkün değildir.' (Gülhan, URL-46).

Daha 1950'li yıllarda Gençlerin katkısı ile düzenlenen, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi, Liseler Arası Amatör Tiyatro Şenlikleri ve İstanbul Uluslararası Gençlik Sanat Şenliği Türkiye'deki tiyatro yaşamına önemli bir dinamizm kazandırmıştır.

Tiyatro eğitiminin bir bilim ve sanat disiplini olarak üniversite düzeyinde ele alınması Türkiye açısından 1960'lı yılların önemli bir gelişmesi olmuştur.

Tiyatronun doğrudan doğruya üniversite eğitim programı içinde yer alması düşüncesini ilk kez Muhsin Ertuğrul 1943 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanlığına bir mektup yazarak ortaya atmıştır. Bu mektuptan on üç yıl sonra Bombay'da toplanan Birinci

Uluslararası Tiyatro Kongresinde sanatçı bildirisini şöyle bitirmiştir (Nutku, 1991; URL-46, 1991):

“Gönül istiyor ki en yakın bir zamanda bizim üniversitemiz edebiyat fakültelerinde de birer tiyatro enstitüsü kursunlar ve böylelikle biz de Avrupa’dan Amerika’dan hele şimdi Asya’dan geri kalmayalım...” (Nutku, URL-46)

Sanatçının bu sözlerinden iki yıl sonra, 1958’de, Ankara Üniversitesi Dil ve Coğrafya Fakültesi’nde bir tiyatro enstitüsü kurulmuştur. Bu enstitü iki yıllık bir oyun yazarlığı kursu düzenlemiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nde, birçok yazar yetiştirmesi ile ün salmış Kenneth Macgowan bir yıllık bir sözleşme ile bu enstitüde, bu iş için, öğretim elemanı olarak görev almıştır. Kenneth Macgowan’ın asistanı olan Profesör Dr. Sevda Şener bu kurumdaki gelişmeyi, 1991 yılındaki röportajında şöyle dile getirmiştir (Şener, URL-46):

“1958 yılında Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde ilk defa akademik düzeyde tiyatro eğitimine başlanmıştır. Bu küçük kuruluşun adı o zaman ‘Tiyatro Enstitüsü’ydü. Tiyatro dalında ek ders olarak eğitim veriyordu ve bir yandan da araştırma yapıyordu. Daha sonra 1964’de bir tiyatro kürsüsü kuruldu. Bu normal dört yıllık eğitim veren bir kurum olarak faaliyet vermeye başladı. Daha çok tiyatro alanında uzmanlaşmış, tiyatro bilimi bilen kişiler yetiştirmek amacına yönelikti. 1987’den itibaren ise öğrenciler yetenek ile alınmaya başlandı. Aynı zamanda onları üç ayrı dalda uzmanlaştırma çabası hâkim oldu. Öncelikle bir Tiyatro Tarihi ve Teorisi Anabilim Dalı kuruldu. Burada tiyatro bilgisiyle donanmış kişiler yetiştirilmesi amaçlandı. Prof. Dr. Metin And da bu bölümde yer almaktaydı. Bir başka uzmanlık alanı politik yazarlıktı. Bu bölümümüz, oyun yazarlığında uzmanlaştırmayı amaçlıyordu. Bu bölüm eskiden beri yer almaktaydı geliştirilmeye çalışılıyordu. Sorumlusu da Turgut Özakman’dı Bir üçüncü uzmanlık alanı da oyunculuk sanatı oldu. Prof Dr. Burhan Karadağ da bu bölümün yürütücüsü oldu ve sahne bilgisi dersleri üzerine çalışmalar artırıldı...” (Şener, URL-46).

1959’da, o zamanki adıyla Güzel Sanatlar Akademisi, bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde bir dekor ve kostüm bölümü açılmıştır. Bu bölüm, o günden bugüne tiyatro sahnelerine birçok tasarımcı yetiştirmiştir. Kolektif bir sanat olan tiyatronun çeşitli programlarını ayrı dallarda ele alan ilk kurum ise İzmir’deki Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’dir. Bu bölüm, oyunculuk, sahne tasarımı ve dramatik yazarlığı kendine özgü lisans programları ile ele almıştır. Bölüm her yıl uygulama çalışmaları kapsamında iki büyük oyun ile yazarlık öğrencilerinin dört kısa oyununu halka açık gösteriler halinde düzenlemiştir.

1970’li yıllara doğru oyun yazarlığının daha seçkin bir duruma gelmiş olması söz konusudur. Üniversite tiyatro bölümlerinde yetişen genç yazarlar oyun yazarlığına yeni bir soluk getirmişlerdir. Ancak oyun yazarlığında ve oyun yazılmasında sayısal bir azalma gözlemlenmiştir. Genelde oyun yazarlığına ilginin azalmasında çeşitli nedenler vardır. Bu nedenlerden biri oyun yazarlarının emeklerinin ödenekli tiyatrolar dışındaki topluluklarca karşılanamamasıdır. Bir başka neden, yazar ve yönetmen ilişkisinin sağlıklı bir biçimde kurulamamış olmasıdır. Yerli oyunların sahnelenmesinde gereken önemin verilmemesi de

bir başka nedendir. Bir diğer neden de yazarların düşünsel planda iç ve dış yasaklamadan kurtulamamış olmalarıdır. Günlük iletişim araçlarının bu konuya gereken ilgiyi göstermemiş oluşları da nedenler arasında yer alır (Nutku, 1991; URL-46, 1991).

1970'den sonra evrensel anlamda oyunlar daha ağırlık kazanmaya başlamıştır. Oyunlarda ele alınan kişiler, karakterler genelde toplumun ezilmiş yenik düşmüş ya da ikinci sınıf vatandaşlığa itilmiş kişileridir.

‘...Kimlik sorunu her zaman benim çok ilgimi çekmiştir. İroniye gelince benim dünyamın temel taşlarından biridir. Ben her zaman ciddiyeti hafife almış ve belirli bir alaycılıkla yaklaşıma çalışmışımdır. Onun yanında mizahı ve ironiyi de çok ciddiye almışımdır...’ (Baydur, URL-46).

‘...Oyunumun, olabildiği kadar kalıcı etki yaratmasına yönelik bir çaba içindeyim. Benim oyunlarım sosyal yönü ağır basan sorunlara yönelmeye çalışır. Kadın sorunları, insanların ezilmişliği, barış sorunları gibi... Bir yönüyle de özlemini duyduğumuz konuları işlemeye çalışıyorum...’ (Cücenoglu, URL-46).

1970'den sonra kent ve köy ilişkileri, sanayileşme gibi konuları eleştiren oyunlar, müzikli taşlamalar ve güldürüler önemli gelişmeler göstermişlerdir.

4.3.4 1980 Sonrası Türk Tiyatrosu

“Tiyatro hayata sıkı sıkıya bağlı bir güncel sanat olduğundan hayatın baş döndürücü gelişmelerine de ayak uydurmak durumunda kalır. Ekonomik kalkınmada da tiyatronun rolü en çok bu sanatın güncel olma özelliği ile ortaya çıkmaktadır. Tiyatro çağının aynası kısaltılmış tarihidir” (Nutku, 1991; Nutku, URL-46).

“Tiyatro insanın ruh sağlığı ile ilgili bir sanattır. İnsana her şeyi bütün açıklığı ile gösteren, seyircisine acı da olsa gerçeği anlatan, bir aynadır. Bu aynanın arka tarafındaki sırları kazıyıp, halka sadece kendi yüzlerini göstermekle uğraşanlar tiyatroyu sadece bir ticaret meta olarak görenlerdir” (Nutku, 1991; URL-46).

1950’li yıllardan beridir Türkiye’de tiyatro alanında iki önemli resmi büyük kurum vardır: Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları. Ancak bir yandan kurumların kendini revize etmekte geç kalması, değişen ve gelişen koşullara, sosyolojiye gelişen dramaturjiye uygun bir biçimde kendini uyduramaması, diğer bir yandan da siyaset ile sanat arasındaki ilişkinin hiçbir zaman uygar medeni bir düzleme oturtulamaması, yani siyasilerin anladıklarından daha fazla ilgilenmeleri ya da ilgilendikleri kadar anlamamaları ayrıca sanatın da gerekli mesafeyi koyamamış olması, bu kurumların gelişmesinin önündeki engeller olmuşlardır (Taylan; URL-54, 2016).

Son yetmiş yıldır Türkiye’de tiyatro hakkında, tiyatro sanatı ile ilgili sohbet edildiği zaman sanki arkaik bir sanat dalıymış gibi konuşulmakta ancak diğer bir taraftan bu sanata devlet eliyle çok ciddi müdahaleler de uygulanmaktadır. Bunun nedeni aslında tiyatro sanatının tabiatı gereği muhalif bir yönünün de olmasından dolayıdır. Dolayısıyla da tiyatronun otorite

ile zaman zaman problemleri olur. Çünkü onu değiştirmeye ve dönüştürmeye çalışır. Farkındalık yaratmaya çalışır. Ancak tek nosyonu bu değildir. Ancak bu da nosyonlarından birisidir. Dolayısıyla da dünya tarihi boyunca, tiyatro sanatı siyasi erkin dikkatini çekmiştir. Tiyatro, düşünce tarihi boyunca, evrensel ahlakın peşinden gitmiştir. Dolayısıyla muhalif kimliğiyle öne çıkar. Ancak tiyatroyu sadece bu yönüyle açıklamak tabii ki o sanata haksızlık olacaktır. Ama, tam da bu yönü dolayısıyla tiyatro siyasi erkin tartışma odağı haline gelir (Daltaban; URL-54, 2016).

Türkiye’de de son yetmiş senedir, tiyatro, bu özelliği dolayısıyla kendi varlık sorunu temelinde tartışmaların odağı olmuştur. Dolayısıyla, tiyatro sanatının, Türkiye’yi dünya çapında temsil edebileceği, Türkiye’yi tanıyacağı, farkındalık yaratacağı, tiyatronun olgun, ergin ürünlerinin tartışılacağı, bir kulvar, gerçek anlamda özgürce gelişmemiştir. Sanatsal tartışmalardan daha çok yönetsel tartışmalar tiyatro alanına egemen olmuştur (Taylan; URL-54, 2016).

1950’lerden bu yana sanat kurumları ile devletin ilişkisi üzerinden bir tiyatro tarihi biçimlenmiştir. Bu özel ya da resmi bütün tiyatro kurumları için benzer bir durum arz etmiştir. Örneğin Ankara Sanat Tiyatrosu bile bir süre sonra sendikalaşma terimleri üzerinden devlet ile olan ilişkilere dayalı bir mücadelenin içinde kendini tanımlama çabasına düşmüştür (Daltaban; URL-54, 2016).

Özel ya da ödenekli sanat kurumları bağlamında, tiyatro, on yıllardır daha çok yönetsel sorunlarla gündeme gelmektedir. Bunun nedenlerinden en önemlisi bugün halen 1949 yılı temelinde modellenmiş bir yasa ile bu kurumların idare edilmeye çalışılması yatmaktadır. O yıllarda Tatbikat Sahnesi Ankara’da tek bir sahnedir ve ancak yirmi, yirmi beş oyuncu ile başlamıştır. Bugün on iki, on üç bölge tiyatrosunda, onlarca sahnesi, yüzlerce aktörü, teknisyenleri ve diğer memurları ile beraber 2000’lere varan çalışan sayısı ile halen 1949 model yasa ile idare sağlanmaya çalışılmaktadır. Günümüzde sadece fiziki koşullar da değil, sanat anlayışı da değişmiştir. Tiyatro bir takım evrimler geçirmiş, özgürleşmiş, daha büyük misyonlar üstlenmiştir. Tiyatronun coğrafyası genişlemiştir. Artık eskisi gibi kendi içine kapalı bir toplum yapısında çalışmamaktadır. Teknoloji ve medya imkânları da işin içine dâhil olmuşlardır. Dolayısıyla bu dar elbiseyi ya genişletmek ya da değiştirmek günümüzde halen üzerinde çalışılması gereken bir konu olarak güncelliğini korumaktadır (Taylan; URL-54, 2016).

Ancak unutmamalıdır ki 1950’li yıllardan itibaren Devlet Tiyatrosu Anadolu’ya yayılmış ve aslında çok da güçlü kurumlar yerleştirmiştir. Pek çok değerli tiyatro sanatçısı gençliklerini bu bölgelerde tiyatroyu yaymak için geçirmişlerdir. Severek ve bunu bir görev olarak sırtlarına yüklenmişlerdir. Bu sanatçıların çabalarıyla da Güneydoğu Anadolu, Doğu

Anadolu ya da İç Anadolu’da tiyatronun kendi içinden çıkmasının çok kolay olmadığı bölgelerde, Devlet Tiyatrosu, tiyatronun yerleşikleşmesini sağlamıştır (Daltaban; URL-54, 2016).

1960’lardan itibaren 1980’lere kadar genel anlamda yaygınlaşan özel tiyatro gruplarının neredeyse hepsi politik tiyatro yapmıştır.

Türkiye’de 1980’lerden öncesi demek, bir anlamda aslında 12 Eylül Askeri darbesi öncesi de demektir. O döneme bakıldığında, tiyatro dendiğinde üç temel kulvar akla gelmektedir. Bunlardan biri ticari tiyatrolar, diğeri şehir tiyatrosu ve devlet tiyatrosu gibi resmi tiyatrolar, bir diğeri ise Dostlar Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu gibi politik tiyatrolardır. 12 Eylülle birlikte çok önemli bir kanal olan politik tiyatro kanalı ciddi anlamda sekteye uğramıştır. O dönemin çok önemli temsilcileri olan Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar tiyatrosu halen varlıklarını sürdürmüştür ama diğeri kalıcı olamamıştır. Darbe öncesinde bu topraklarda tiyatro yapan herkes politik tiyatro yapmaktadır. Herkes genel anlamda Brechtidir ve herkes epik tiyatroyu savunmaktadır (Kurdoğlu, URL-23, 2017). Örneğin bu yıllarda, darbenin hemen öncesinde, Ankara Sanat Tiyatrosu geleneğini İstanbul’a taşıma fikri ile Rutkay Aziz önderliğinde, İstanbul Sanat Tiyatrosu kurulmuştur. Sadece iki oyun oynayabilmiş ve sonrasında varlığını sürdürememiştir (Erayda, URL-55, 2016).

12 Eylül darbesi tiyatro yapan insanlar arasında ‘*Şimdi biz bu tiyatroyu niye yapıyoruz?*’ sorusunu gündeme getirmiştir. Yani bir varlığını sorgulama meselesini ortaya koymuştur. Bunun olumlu bir etkisi olmuştur. Askeri darbenin yarattığı atmosfer, tiyatro sanatının belli bir dava uğruna seyirciyi ikna etme işlevinin dışında ki işlevlerinin de değerlendirilmesine imkân sağlamıştır. Hayatın daha ince yanlarını irdelemek, sorgulamak, oralarda bir takım keşifler yapmak önem kazanmıştır. 12 Eylül sonrasında, entelektüel ve sosyal sorumluluğa sahip insanlar, farklı bir teatral varoluş biçimi aramaya başlamışlardır. O dönemde bu iklim nedeniyle farklı beş temel teatral var oluş ortaya çıkmıştır. İlk olarak BİLSAK (Bilim ve Stratejileri Arastırma Kurumu) vardır. BİLSAK eğitim kurumu olarak vardır. Sol görüş eğilimli, bir akademisyen hareketidir. 12 Eylül Darbesi sonucu üniversitelerden kovulan öğretim üyelerinin bir araya gelerek Cihangir’de BİLSAK adıyla oluşturdukları alternatif bir eğitim kurumudur. Bu eğitim kurumunun bir parçası olarak da bir tiyatro kursu vardır. Bu tiyatro kursu, Beklan Algan, Cevat Çapan, Ayla Algan, Erol Keskin, Haluk Şevket gibi çok değerli sanatçıların eğitim verdiği bir kuruma dönüşür. Adeta Türkiye’nin ilk özel üniversite örneği gibi bir ortam doğmuştur. Aynı zamanda bu ortam tiyatro arenasında **Yeni bir demokrasi tanımının da yavaş, yavaş şekillendiği bir** şeydir. Çünkü bu ortam, önceki yirmi yılın politik tiyatro ortamı düşünülecek olursa, devrim için aydının kitleleri ikna ettiği aydınlanmacı bir modelden daha çoğulcu bir modele, daha post modern bir demokrasi tanımına geçişin şekillendiği bir ortamdır (Kurdoğlu, URL-55, 2016).

O yıllarda şehir tiyatrosu bünyesinde, Beklan Algan, Ayla Algan, Erol Keskin, Haluk Şevket'in öncülüğünde *Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL)* kurulmuştur. Şahika Tekand, 'Stüdyo Oyuncularını' kurmuştur. BİLSAK'taki kurstan geçen öğrenciler orada kalıcı olarak orada 'BİLSAK Tiyatro Atölyesini' oluşturmuşlardır. Kerem Kurdoğlu ve Naz Erayda da 'Kumpanya'yı kurmuşlardır. O dönemde kurulan bu son üç tiyatro topluluğu bir bakıma 1990 sonrasındaki 'bağımsız' ve/veya 'alternatif' sahne hareketinin ilk nüvelerini oluşturmuşlardır (Kurdoğlu, URL-55, 2016).

BİLSAK Eğitim Atölyesinin birleştirici ve buluşturucu bir özelliği olmuştur. BİLSAK Tiyatro Atölyesini kendi içinden çıkardığı gibi tiyatronun farklı alanlardaki uzmanlıklarının da burada kesişmesine imkân tanımıştır (Erayda, URL-55, 2016).

Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) çok zihin açıcı ve devrimci bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. Konservatif yapının kabul etmekte zorlandığı bir oluşum olmuştur. Konservatif yapı seyirciyle buluşma üzerine kuruludur. TAL seyirciyle buluşma üzerine değil laboratuvar fikri üzerine kurulmuş bir yapıdır ve seyirciyle buluşma ikincil bir öncelikte olmuştur. Asıl hedef tiyatronun açılımlarını araştırmak, tiyatronun nerede ve nasıl esnekliklerinin olduğuna bakabilmektir. TAL Performatif sanatlarla, hareketle, dansla, plastik sanatlarla tiyatronun bir araya gelme fikrinin sonraki nesiller için önünü açmıştır. Oyunculara, *Peter Brook, Eugenio Barba* gibi uluslararası önem ve değere sahip sanatçılar ile beraber ortak projelerde çalışabilme imkânları sağlanabilmiştir (Daltaban, URL-56, 2016).

1990'lı yıllar Berlin duvarının yıkılması ardından önemli dönüşümlerin yaşandığı bir süreç olmuştur. Bu dönemde internet ortaya çıkmıştır. İnternet bilgiye önem veren bir jenerasyonun neler yapabileceği hakkında ufuklar açmıştır. Artık internetle yeni bir uzayın da içine düştüğü fark edilmiştir. Mesafeler anlamını yitirmeye başlamış ve çok uzak mesafeler kat edilebilir olmuştur. Bu yeni uzay insanlara bir yandan da cesur olmayı söylemektedir. Cesur olmak ve hayalleri gerçekleştirebilmek için yeni bir dünyanın kapıları açılmıştır.

"1990'lar tiyatronun uzmanlık dallarının henüz ayrışmadığı bir dönemdi. Yönetmen olmak istiyordum diye düşünemiyordum. Yönetmen olmak istediğimi dahi konuşabileceğim bir ortam yoktu. Boğaziçi Üniversitesinde Edebiyat okudum. Aynı zamanda modern dans kulübünde de çalışıyordum. Ben aslında dans çalışarak ve koreografi yaparak bu işe başladım. Okuldan mezun olduktan sonra Avrupa'dan gelen koreografların, dansçıların, kuklacıların atölyelerine gidiyorduk. Sahneyle ilgili gelişmeleri öğrenebilmek için her taraftan bir şeyler yakalamaya çalışıyorduk. İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı), o dönem çok besleyiciydi. O da atölyeler düzenliyordu. Sahne arkasını görebiliyorduk. Işık kurulmasına kalıyorduk. Geceleri ışık nasıl kurulur onu öğreniyorduk. İTÜ'de de Makine ve İnşaat fakültelerinden bazı arkadaşlar da aynı şekilde çalışmaktaymışlar. Biz o grup ile birleşerek 'Yeşil Üzümleri' kurduk. 90'lar birçok farklı disiplinlerden gelen insanların bir araya geldiği, böylelikle de birçok disiplinin içselleştirildiği bir yeninden toparlanma dönemi gibiydi'. Tiyatronun kemikleşmiş bir yapısı da vardı ve biz oradan çıkış sağlayamıyorduk. Farklı arayışlar içindeydik. Plastik sanatlar, dans gibi disiplinler arası

yapılarla birlikte yeni tiyatro dillerini bulabilmek için yan yollar keşfetmeye çalışıyorduk. Adeta bireysel bir dil oluşturma çabasıydı bu. Aslında o dönem, kimsenin henüz farkına varamadığı ama aslında kendi sanatsal algısının renklendiği bir dönemdi...” (Koyuncuoğlu, URL-56).

“...Başlangıçlarımız çok amatörcüydü. Gittiğimiz yerler uluslararası anlamda çok önemliydi. Ama gidiş biçimimiz çok fakirdi, çok amatördü. Battles Yard Center’a gittik bir seferinde... ‘Life and Death’ olarak belirlenmiş bir konsept çerçevesinde düzenlenen uluslararası bir festivale katıldık. Tüm dünyadan insanlar geliyordu, biz de İstanbul’dan katılıyorduk. Deprem Sonrası Baba Zula ile yaptığımız, iki şehir tiyatrosunun da desteklemiş olduğu bir oyunu sergileyecektik. İngiltere’deki arkadaşlarımızdan destek almak zorunda kaldık. Ekip olarak gidiyorduk ama nerde kalacağımız bilmiyorduk. Tanımadığımız insanların evinde ricayla kalarak, Türk Hava Yollarının indirimli biletlerini kovalayarak bütün dünyanın gitmek için yarıştığı bir sahneye çıkabilmek için inanılmaz çabalar harcadık. Hiç unutmuyorum. Hava alanında iddik. Elimizde bavullar vardı. Bütün malzemeler bavullarda...Başka türlü kargoya vermeyi bilmiyoruz çünkü... İngiliz polisi bavulu açar açmaz bir bavul dolusu oyuncağı görünce: ‘Bu nedir? Bavul ticareti mi yapıyorsunuz?’ diye bizi sorguya almıştı. Orada , ‘Battles Yard Center’a gittiğimizi anlatmak için oldukça zorlanmıştık...” (Koyuncuoğlu, URL-56).

1990’lar ‘*alternatif*’, ‘*bağımsız*’ ya da ‘*deneysel*’ olarak adlandırılan yeni bir tiyatro kavramı ile karşı karşıya kalınan bir dönem olmuştur. 1990 öncesi dönemde, bir oyuncunun, okuldan mezun olduğunda ufku devlet kurumları olmak zorundaydı. Dolayısıyla yönelimi ancak devlet tiyatroları ya da şehir tiyatroları olabiliyordu. Bunun dışında bir modelle karşılaşmak o dönem için çok da mümkün değildir. Ama 1990’lı yıllarda, özellikle İstanbul’da birçok ufak, fakat iddialı, daha gelişim odaklı yapılara meraklı, kavramlarla hesaplaşan gruplarla karşılaşmak mümkün hale gelmiştir. ‘*Kumpanya*’, ‘*Beşinci Sokak Tiyatrosu*’ gibi tiyatrolar bu tarz tiyatro sahnelerinin öncüleridir (Daltaban, URL-55).

“Kumpanya gösterilerine Tarlabası’nda başlamıştır. Ziya Özkan’ın Cahide Sonku’nun hayatını konu eden bir dizi filminde rejî ekibinde çalışıyordum. Sanat ekibinde çalışanlar, tesadüfen Tarlabası’ndaki binayı buluyorlar. Fakat bina o sırada dolu. Bir Ermeni vakfına ait olan eski işlevi bitmiş bir okul binası. İlk zamanlar manastır olarak kullanılmış olan bina daha sonra okula dönüştürülmüş ve sonra da terk edilmiş. İlk kez bu film nedeniyle Cahide Sonku’nun yaşantısından bir bölüm orada çekildi. Bir arkadaşımızın vakıf ile kurduğu diyalog sayesinde o binada yavaş yavaş bir oluşum başladı. Atölyeler kurulmaya başladı. Ben bir atölye kurdum orada. Feyyaz Yalçın’lar, Yeşil Üzümler geldi. Zamanla pek çok sanatçının atölyesinin olduğu, eğitim gönüllüleri sendikasının kurulduğu bir bina haline dönüştü. Biz de boşalan birinci katta 90’lı yıllarda düşündüğümüz tiyatroyu, Kumpanya’yı da orada kurduk” (Erayda, URL-55).

“Kumpanya mekânın gücüyle hareket etmiş bir tiyatroydu. Mekân bilgisi çok kıymetliydi. Kumpanya ile çalıştığım sıralarda, sahne tasavvurunda benim için, mekânın var oluş yeri, binası, sokağı semti benim için oyunun bir uzantısı, o uzamın devamı gibi hayal ettiğim bir bilgi oldu” (Daltaban, URL-55).

90’lı yıllar Tarlabası, şehirli olmanın ne olduğunun tartışıldığı bir dönemde, hem merkeze hem de kenarda kalmışlara yakın olması açısından çok önemli bir yer teşkil etmektedir. Azınlık gruplarının oturduğu mahallelerdir. Daha önce sıkça Ermeni ve Rumların oturduğu bölgelerken çeşitli nedenlerle boş kalan binalar bu kez de Güneydoğudan gelen göç edenlerle

bütünleşmiştir. Kumpanya öyle özel bir yerde kurulmuştur ki, hem merkezde yer alıyordu hem de kenara yakındır.

“...Kumpanya o sırada var olan tiyatro modellerinin hiçbirini yapmak istemediği için var oldu aslında... Bunun bir nedeni Kumpanya'nın farklı bir siyasi içerik anlayışının olmasıdır. Diğer nedeni ise biçim yani üslup ile ilgilidir. O yıllarda, retorik, yani güzel söz söyleme sanatı Türkiye'de tiyatro sanatına hâkim olan bir üsluptu. Ağız çalışıyordu, beden de biraz ona eşlik etmekteydi... Hâlbuki biz tiyatronun daha bütün, tüm öğelerin; dekorun, ışığın, oyuncunun bedeninin, bedenden çıkan sesin daha bütünsel kurgusuyla ortaya çıkabilen bir sanat olması gerektiğini hissediyor ve seziyorduk. Dünyada gördüğümüz örnekler bunun varlığını bize göstererek bizi heyecanlandırıyordu. Gerçi Kumpanya dünyadaki bir modelden etkilenecek kurulmuş bir tiyatro değildir. Ama dünyada gördüklerimiz tabii ki bizi etkiliyordu. Görüyorduk ki mesela, bir mekân var ama mekân alıştığımız gibi kurulmamış... Farklı yönlerden gelen kişiler olarak bu özendiğimiz tiyatroya dair arzularımız çakışınca bu tiyatro ortaya çıktı. Kumpanya'da mekânı yeniden tasarlama konseptini çok ön plana aldık. Yani burası bir oyun odasıydı. Ama bu oyun odasında oyuncunun yeri ve seyircinin yeri her seferinde, her oyunda yeniden tasarlanacaktı...” (Koyuncuoğlu, URL-56).

“Kumpanya öncesi, dekor tasarımcısı hayatımda çok şikâyet ettiğim bir durum vardı. Birileri sürekli bir oyun çalışıyor ve ilk sahnelemeye üç gün kala benden oyun için dekor ve kostüm talebinde bulunuyorlardı. Neden hareket noktası dekor tasarımı olamıyor diye düşünüyordum. Neden bu bir oyunun çıkış noktası olmasın? Kumpanya'da sahnelenen ve üst başlığı 'Canlanan Mekân' adlı bir oyunda biz bunu gerçekleştirdik. Kumpanya'nın ikinci oyunu benim ise tasarımcı yönetmen olarak ilk oyunumdur. Mekânı tamamen boşalttım. Aklımda tamamen çok geniş anlamda bir İstanbul vardı. Fakat ardında da içinde bulunduğumuz, o zaman için çok marjinal olan o bina ve Tarlabası bölgesi vardı. Mekânı tamamen soydum. Uzun zaman, oyunculara orada çeşitli hikâye parçacıklarını geliştirmeye imkân verecek bir alan oluşturmaya çalıştım. En büyük endişem; eğer bitmiş tamamlanmış bir mekân kurarsam ve oyuncuların içine girmesine imkân vermeyecek bir mekân olursa bu, kendi kendine çözümlenebilir bir şey olmaktan öteye gitmeyecekti. O yüzden sürekli aklıma gelen fikirdeki fazlalıkları atmaya başladım. Derdim oyuncular girdiğinde tamamlanacak bir mekân tasarlayabilmektir. Birkaç ay mekâna kimseyi almadım. Demir ustası, marangoz, terzi gibi oyunla daha sonra ilişkisi olmayacak kişilerle ben mekânı kurdum. Sonunda mekân, kostümler ve aksesuarlar bitti. İlk karşılaşma günü bütün oyuncular geldi. Fuaye olarak kullandığımız koridorda toplandılar. Onların gözlerini bağlayarak, onları mekâna almayı uygun buldum. Hepsinin gözlerini bağladım ve onlara tehlikeli olabilecek şeyleri söyleyerek, onları yavaşça içeri aldım. Uzun bir süre gözleri bağlı olarak, koku ve dokunma hisleri ile mekânı hissetmeye çalıştılar. Daha sonra gözlerini açtılar. Oturup onların bu yolculukları hakkındaki hisleri üzerine konuştuk. Bundan sonra çalışmalar doğaçlamalar ile başladı. Sürekli yapılan tekrarlarla oyun geliştirildi. Doğaçlamalardan beğenilen parçalar daha sonra bir metin haline getirildi...” (Erayda, URL-55).

Kumpanya Tiyatrosu var olduğu sürece, oyun sahnelemesinde iki farklı yöntem yaklaşımını bir arada benimsemiştir. Birincisi, alışıldık politik tiyatrodan uzak durulmaya çalışılsa da seyircisiyle bir meseleyi tartışmayı ve hikâye anlatmayı yine de merkeze alan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, birçok bakımdan Brechtien gelenekten farklılaşsa da yine de bu gelenek ile örtüşen tarafları barındırmaktadır. Eğlendiricilik, siyasi bir meseleyi felsefi boyutta tartışmaya açmak, akıcı olmak renkli olmak, mizah barındırmak gibi... İkinci

yöntem yaklaşımı ise bir meseleyi parçalayıp, sorulara dönüştürüp, mümkün olduğunca alışılagelmiş sorgulama biçimlerini parçalayıp yeniden sorgulamayı sağlayan bir yaklaşım biçimidir. Bunun örneği, Nazlı Erayda'nın '*Canlanan Mekân*' oyunundaki yöntemsel yaklaşımıdır. (Koyuncuoğlu, URL-56).

"...Bir seferinde mahalleli tiyatroya mektup göndermişti... Çok endişeliydi camın dışına çıkıyoruz diye... O mektuptan sonra camlara korkuluk yaptırmıştık. Oyunun öyle bir yeri vardı ki, oyuncular geliyordu ve bütün camları açıyorlardı. Tam o sırada ezan okunuyordu. Ezan sesi önemliydi. Çok uzaktan başlayarak dalga, dalga büyüyerek geliyordu. Bunun olabilmesi için oyunun her gün başlama ve bitiş saatlerinin, bu sahnedeki ezan saatine göre uyarlanması gerekmişti... Biz de aynen böyle yaptık. Dolayısıyla, oyun her gün farklı bir saatte başlıyordu... Tiyatronun hayatla ilişkisini kurmanın yöntemlerini aramak Kumpanya sanatçıları için önemliydi. Sokak ve tiyatro ilişkisi üzerinde düşünülen ve çalışılan bir mesele olmuştur" (Koyuncuoğlu, URL-56).

1990'lı yıllarda yeni akım oyunların ve mekânların artmaya başladığı dönemde önemli girişimlerden bir diğeri de '*Altıdan Sonra Tiyatro*' olmuştur. '*Altıdan Sonra Tiyatro*'nun kurucularından Gülhan Kadim ve Yiğit Sertdemir 1990'ların başında yaşadıklarını şu şekilde dile getirmektedirler:

"Biz, 1992-93 yıllarında İstanbul Teknik Üniversitesi Güzel Sanat Fakültesi tiyatro topluluğunda tiyatro oynuyorduk. Herkesin mühendislik ve mimarlık okuduğu bir dönemde tiyatroyu seçmeli ders olarak almasıyla birbirimizle tanıştık. Orada da deli gibi oyun çıkardığımız bir dönemdi. Ben jeoloji mühendisliği okuyordum. Mezun olduktan sonra tiyatro kulübünden ayrılmadık. Hepimiz iş sahibi olmamıza rağmen bu çalışmalara devam ettik. Bir anlamda üniversiteye gidip üniversite tiyatrosu yapıyorduk. Gündüz işe gidip gece tiyatro çalışmak gibi bir sürece girmiştik. Grubun önde gelenleri durumum saçmalığı üzerine kafa yorarak, acaba yarı profesyonel bir yapıya geçsek mi? diye düşündüler. Nihayet 1999'da '*Altıdan Sonra Tiyatro*' on üç kişi ile birlikte kuruldu. Grup, ilk olarak Beyoğlu'nda, Halep pasajının ikinci katında bir yer edinmişti. Sonra o sahnede bir takım sıkıntılar yaşayınca, oradan çıkarak yaklaşık iki sene göçebe olarak sahne hayatına devam ettik. O dönem zor bir dönemdi. Çalışmak zorunda kaldık. Sanırım o dönem bir tekstil firmasında çalışıyordum. Çağlayanda küçük bir depo kiralamıştık. Orada hayallerimizin arkasına sığınarak oyunlar çalışıyorduk. Başından beri kendi metinlerimizi yazmak ve sahne açabilmek temel hedeflerimizdi. Yiğit Sertdemir'in yazarlığını keşfedince kendi metinlerimizi yazmaya başlamıştık" (Kadim, URL-57).

"İlk olarak 'Bekleme Salonu' ile başladı. Uzun bir süre sonra 'Kapıların Dışında'yı yaptık ve onunla festivale gittik. Artık o zaman 'Kumbaracı 50' kurulmuştu. Ben de 90'larda İstanbul Teknik Üniversitesinde mühendislik bölümündeydim. Bitirmedim, yarım bıraktım. Daha sonra Yeditepe Üniversitesinde tiyatro okudum. '*Altıdan Sonra Tiyatro*' kapandığı dönemlerde tiyatro yapmaya devam ettim. Bir ara şehir tiyatrolarında çalıştım. '*Altıdan Sonra Tiyatro*' macerasında da yazarlık deneyimim başladı" (Sertdemir, URL-57).

'*Altıdan Sonra Tiyatro*'nun profesyonelliğe geçişi '*Kumbaracı 50*' adlı mekanın açılışıyla olmuştur. Grup uzun bir süre mekân arayışını sürdürmüş, binalarda geniş açıklığa izin vermeyen kolon sistemleri ya da yüksekliğin elverişsiz olması gibi nedenlerle uzun bir süre uygun bir mekân bulamamıştır. Son olarak 2009 Temmuz ayında, Beyoğlu'nda Kumbaracı

yokuşunda halen faal olarak gösterilerine devam ettikleri mekânı kiralamışlardır. Gerekli onarımların ve tadilatların yapılması ardından adını sokak numarasından alan yeni sahneleri *'Kumbaracı 50'* aynı yılın Kasım ayında sahne açılışını yapmıştır. Mekân yapısı *'black box'* (kara kutu) sahne özelliği taşımaktadır.



Resim 4.37. : Kumbaracı 50

Kaynak: URL-58

Türkiye’de küçük küçük mekânların çıkışı uluslararası ölçekteki gelişmelerle de paraleldir. Uluslararası ölçekte tiyatro çağdaş ve yerel metinlere yönelmiştir. Türkiye’de çağdaş metinlerin geliştirilebilmesi açısından bu yeni hareketlilik önemli bir alan açmıştır. Uluslararası ölçekteki tiyatro, Türkiye’ye özgü metinlerle daha çok ilgi göstermekte ve ülkenin dertlerini anlatan metinleri daha değerli bulmaktadır. Bu mekanlardaki oyunlar Avrupalı grupların ilgisini çekmekte ve ortak projeler üretilebilmektedir. *'Kumbaracı 50'* de Almanya’da benzer gruplarla partner grup olarak seçilmiş, ortak projeler geliştirmiş ve orada çeşitli oyunlarla sahne almıştır.

“...Tarlabaşı yıkımları sırasında Ali Öz’ün çektiği fotoğraflar vardı, oradaki müzikhollerin üzerine... Onları görünce benim aklıma, yerinden edilen bir müzikhol üzerine kentsel dönüşüm hikayesinden yola çıkarak biçimlendirilebilecek yeni bir fikir gelmişti. Bizim ‘Yalınayak Müzikhol’ hikayemiz de böyle gelişti. Hikayede beraberce kendi işlerini yaparken yerlerinden edilenler, “Ne yapsak? Ne etsek?” derken, Tarlabaşı’ndan yukarı çıktıkları için, alternatif mekanları bulurlar. Bizim kurduğumuz şakaya göre de “Alternatif mekanlar da kötü durumdaymış bari gidelim onlardan birinde müziğimizi yapalım! Yalın Ayak müzikhol ekibiyle ekonomik sorunlarından ötürü ekibimizi paylaşalım” derler...” (Sertdemir, URL-57).

'Altıdan Sonra Tiyatro' yeni ve ilginç yerli metin yazınına aktif bir şekilde devam etmektedir. 2017 bahar sezonunda *'Pera'nın Zamanı'* adlı oyun tiyatronun kent mekânlarını kullanması ve dönüşümü sanatın aracı haline getirmesi açısından çok değerli bir girişim olmuştur.

Her ne kadar, Beyoğlu ticarileştirilmeye ve turizm odaklı bir hale dönüştürülmeye çalışılsa da, bu dönüşüm var olan kültürel değerlerin değersizleştirilmesi yoluyla gerçekleştirildiğinden, kaybedilen bu değerler dolayısıyla geliştirilmeye çalışılan ticari sektörler de aslında olumsuz anlamda bu dönüşümden çok etkilenmektedir. Bunun bir göstergesi olarak 2016 yılında otel Pera Palas ekonomik bir sıkıntıya düşmüştür. Pera Palas'ın kültürel etkinlikler ile bütünleştirilmesine yönelik görüşler çerçevesinde otel idaresi '*Altıdan Sonra Tiyatro*' ile ortak proje geliştirilmesini önerir. Tiyatro Ekibi Pera Palas'a gidince mekanın kendine ait dinamiklerinden ve mekansal yapısından yararlanılabilmesi gerektiği fikri ile mekana özel bir proje geliştirilmesi üzerinde çalışır ve oyunu 2017'de sahneler.

“Kamusal Alanda Tiyatro' zaten bizim bir süredir üzerinde çalıştığımız bir yapıydı. Almanya ortaklıklarımızla geliştirilmiş bir çalışma. Almanya'da bir ortaklıkla başlayıp her sene bir oyun üzerinden devam edem, 'Kamusal Alanda Tiyatro' adlı bir proje çalışması. 'Pera'nın Zamanı' projesi de bu aynı zihniyet çerçevesinde oraya özel, mekanın tüm dinamiklerini kullanabilen bir oyunun tasarlanması ile gelişti” (Kadim, URL-57).

'*Kumbaracı 50*' açıldığı günden itibaren, sahnesini, sahnesi olmayan gruplara açmış ve onlara misafir oyuncular olarak oyunlarını sahneleme imkânı tanımıştır. '*Kumbaracı 50*'den sonra, yavaş, yavaş küçük tiyatroların sayısı artmaya başlamıştır. Hal, Mekân Artı, İkinci Kat gibi yeni akım tiyatro grupları peş peşe yeni sahneler açmışlardır.

'*Kumbaracı 50*' bugün halen, Beyoğlu'nun Ses tiyatrosundan sonra işleyen en eski tiyatrosudur. Ara bir sokaktaki korunaklı konumu dolayısıyla, Beyoğlu'nun ticari dönüşümünden olabildiğince az etkilendiği düşünülebilir. Ancak hızla artan kira oranları diğer alternatif mekânların ciddi anlamda belini bükmüştür. Kapanan mekanlardaki tiyatro gruplarının bir kısmı '*Kumbaracı 50*'de sahne almaya başlamış, sahne '*Şermola Performans*', '*B Planı*', '*Alesta*' gibi farklı gruplarla ortaklaşa kullanılır olmuştur.

“Beyoğlu'nda özellikle son üç senedir inanılmaz bir değişim söz konusu. Artık insanlardan da oraya gelmeyi tercih etmediklerini duyar olduk. Artık insanların, Beyoğlu'na gideyim, yemeğimi yiyeyim ve ardından bir kültürel etkinliğim olsun gibi bir istekleri neredeyse kalmadı” (Kadim, URL-57).

Beyoğlu'nun ticaret ve turizm ağırlıklı hızlı dönüşümü, burada 2000'lerin başında açılan mekânların pek çoğunun, Karaköy'e ve Kadıköy'e kaymasına neden olmuştur.

“Konuştuğça insanlar mesafeleri aşabiliyor. Ortak bir yerlere varılabiliyor. İnsanlar birbirini dinlememenin çok acısını çekti ve halen çekmekte... Münakaşa değil ama birbirini dinleyerek anlamaya çalışmak umudun kapılarını açabilecek. Aslında tiyatro bu işler için en iyi işleyebilecek bir forum alanı... Bir agora... Konuşabiliyorsun... Tartışabiliyorsun... Gösterebiliyorsun... Tecrübe ediyorsun...” (Daltaban, URL-57).

“...Süreklilik önemli... Seyirci biriktiriyoruz aslında biz. Seyircinin mutsuz çıkması bizim için gerçekten çok acı verici. Onu, geldiği heyecanla yollayabilmek lazım... Aslında çok kalabalık bir

seyirci grubundan bahsedemiyoruz. 10-20 binlik bir gruptan bahsedebiliriz. Seyirciler neredeyse birbirlerini tanıyorlar. Seyirci bu yeni jenerasyon tiyatroyla birlikte yürüyen bir alt kültürleşme oluşturdu. Bu tiyatroların ayakta durması için çaba sarf etti ve sarf ediyor. Bu mekânları adeta pamuklar içerisinde korudu. Kötü prodüksiyonları bile aslında ezmedi. O yüzden seyirci bu son on-on beş yılın önemli bir parçası aslında...” (Daltaban, URL-57).

Perdesiz Sahneler (Dursun, 2016) adlı belgesel film çalışması 1982’den itibaren İstanbul kökenli, 200’den fazla tiyatro topluluğunun varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu gruplar İstanbul içindeki çok çeşitli farklı noktalandaki farklı mekânları sahneye dönüştürmüşlerdir. Beyoğlu merkezli 80 mekân dönüşmüştür. Kadıköy bunu takip etmiş ve Kadıköy’de de yaklaşık 25 mekân dönüştürülmüştür. 120’den fazla topluluk sadece Beyoğlu’nda 30’a yakın mekânda gösteri yapmıştır (Dursun, URL-59).

İstanbul gibi büyük metropolü düşündüğümüzde, bu rakamlar, sayısal anlamda bir büyüklük yokmuş gibi bir izlenim bırakabilmektedir. Ama genel anlamda konvansiyonel sahneler bağlamında tiyatro sayısını temel aldığımızda, sahne sayısında çok ciddi bir artışın olduğu anlaşılabilir (Dursun, URL-59).

Şehirdeki tiyatro alanında ortaya çıkan bu hareketliliğin genel anlamda tanımı ‘*alternatif*’ başlığı altında konuşulmaktadır. ‘*Alternatif*’ kelimesi mevcut yapıya karşı veya mevcut yapının dışına çıkan, kenarında duran bir yeni yapı oluşturma fikrini çağrıştırması dolayısıyla tercih edilmektedir.

Tiyatro kelimesinin kendisinde de bir çelişki yer almaktadır. Tiyatro kelimesi hem icra edilen sanatı hem de bu sanatın icra edildiği mekânı tanımlaması açısından bir ikilik barındırmaktadır. Dolayısıyla ‘*Alternatif Tiyatro*’ denildiğinde, neyin kastedildiğinin anlaşılabilmesi için bir hareketin mi yoksa bir içeriğin mi ya da bir mekânın mı tanımlanıyor olduğunun anlaşılabilmesi önemlidir. Ama ortaya çıkan atmosferde genel bir anlaşmaya varılmış gibi görülmektedir. Yani ana akımın ve konvansiyonel tiyatronun dışına çıkan hem içerik hem de mekân olarak farklılaşan ve dönüştürülen sahnelerde oynanan tiyatroya ‘*Alternatif Tiyatro*’ denilmektedir (Avşar, URL-59).

Alternatifi anlayabilmenin en temel yolu ana akımın anlaşılabilmesidir. Ancak Türkiye’de ana akımın tanımlanmasında da önemli sorunlar yer almaktadır. Mesela Amerika’da ana akım dendiğinde akla gelen ‘*Broadway*’dir ya da çok büyük prodüksiyonlar, müzikallerdir. Türkiye’de bundan bahsetmek güçtür. Aslında, Amerika’da ve Avrupa’da özellikle İngiltere ve İskoçya’da burada gördüğümüz alternatif akımın bir benzeri mevcuttur. Ana akımın ülkeden ülkeye yapısının değişim göstermesi, bu alternatif yapıların formatında ülkelere göre bazı değişiklikler ortaya çıkarabilmektedir. Mesela, İskoçya’da alternatif akımın çıkışı resmi uluslararası festivale karşı bir duruştur. Bir takım gruplar bir araya gelerek “*Siz her sene harika sahnelerde, bir takım çok büyük prodüksiyonlu işler yapıyorsunuz. Ama bu*

anlattığınız hikâyeler bizim hikâyelerimiz değil, bizim istediğimiz prodüksiyon da böyle bir prodüksiyon değil!” diyerek yeni bir hareket başlatmışlardır. Bugün halen çok popüler olan *Fringe Festivalinin* doğuşu böyle olmuştur. Bizim burada ‘*alternatif sahne*’ dediğimiz yapılara İskoçya’da halen ‘*fringe theatres*’ denmektedir. Bunlar, sezon boyunca festivalden hariç de üretime devam eden sahnelerdir. ‘*Fringe*’ kelimesinin anlamlarından biri de aslında ‘kenar’ demektir. Bir şeyin kenarı... Bu kelime anlamıyla bakıldığında, bu sahneler, resmi festivalin kenarında duran sahneler, prodüksiyonlar ve tiyatro anlayışı demektir. Mesela, İskoçya’daki ‘*Traverse*’ tiyatrosunun çıkışı böyledir. Oluşum süreci incelendiğinde çok ilginç benzerlikler ortaya çıkmaktadır. Önce *Wallmart*’ta kurulmuştur sonra önceden bir genel ev olan şu anki yerini dönüştürerek 1992’de bu mekâna taşınmıştır. Avrupa’da bu oyunlar aynı zamanda içeriği de değiştirmişlerdir. Bu oyunlar, ciddi dertleri olan, bir meseleyi aktarmak için izleyiciyle buluşan oyunlardır. Bu akım için içerik önemlidir. Amerika’da buna benzer olarak ‘*La Mama*’ vardır. Ellen Stewart başındadır. Stewart ‘*La Mama*’ için ‘*La Mama, bir yazarlık tiyatrosu olacak*’ demiştir. Avrupa’da ‘*Free Theatre*’ adı altında benzer pek çok oluşum gözlenmektedir. Mekân üretmek, içeriği değiştirmek ve ana akım dışında kalmak bu yeni oluşumların yapısının ortak temel belirleyici özellikleridir. Amerika ve Avrupa’da 1970’lerde başlayan bu oluşumların benzeri Türkiye’de 1990’lardan itibaren biçimlenmeye başlamıştır (Avşar, URL-59).

Hakan Dursun’un 2015-16 yılında çektiği ve 2017 yılında gösterime giren ‘*Perdesiz Sahneler*’ adlı belgeseli 1980’lerden bu yana Türkiye’de tiyatroya emek veren üç nesli bir araya getirmiştir.

“Belgeselin araştırması dört yıl sürdü. Gördüm ki, İstanbul’da bağımsız sinemanın yapısına benzer bir takım oluşumlar vardı... Ana akımın, temel söylemin dışında yer alan, farklı cümlelerin peşinde olan, ötekiyle ilgilenen, kenarda kalmış hikâyelerin peşinde koşan bir oluşum sergiliyorlardı bunlar...” (Dursun, URL-59).

“...Türkiye’de ‘ana akım’ demek, sinemada da, tiyatrodada da ticari olanın ön planda ele alınması ve satışın yüksek olması için daha bildik alışıldık hikâyelerin anlatılıyor olması demektir. Ana akım bu şekilde tanımlandığında, karşısında ortaya çıkan bağımsız fikir geliştirme alanının tanımı da daha net anlaşılabilir...” (Daltaban, URL-59).

Türkiye’de ‘*alternatif*’ tanımı çok geniş bir çatıyı kapsamaktadır. Tam olarak neye denk düştüğünü ve ne ifade ettiğini anlamak da çok kolay olamamaktadır. O yüzden ‘*alternatif sahne*’ değil de ‘*alternatif tiyatro*’ diye genellendiğinde, mekândan da, içerikten de ve yönelimden de bahsetmek zorunda kalınmaktadır. Mesela bir sahne İtalyan sahnedir ama içeriği alternatiftir. Ya da mesela bir sahnede Hamlet oynanıyordur ama dramaturjide alternatif bir yaklaşım söz konusudur. Dolayısıyla bu çok geniş bir tartışma alanı yaratmaktadır. Ama bu yeni yapısal oluşumların her türlü konvansiyonel yapı karşısında ‘*bağımsızlığı*’ esas olarak ele alıyor olmaları en ön plana çıkan temel özellikleridir. Nitekim

bağımsız olmadığında, kenarda kalanları, ötekileştirilenleri nasıl anlatmak mümkün olabilecektir? (Avşar, URL-59).

“...Tiyatro metinlerinde, benim gördüğüm kadarıyla, insani evrensel metinler çok anlatılıyor da olsa güncellik genellikle yorumla ortaya konulmaya çalışılmıştır genellikle... Bu yeni alternatif akımda metinler direk güncel zaten... Siz sahneye gelirken metroya binip sahneye gelip kara kutuda bir oyunu izliyorsunuz. Oyunda da zaten metrodan inip bir şeyler yapan adamı görüyorsunuz...” (Dursun, URL-59).

Perdesiz Sahneler' adlı belgeselde, bugün aktif olarak çoğalmaya devam eden alternatif sahnelerin aslında temellerinin 1980'lerde atıldığı anlatılmaktadır. 1980'lerde canla başla insanların kendilerini adadıkları bir üretimin o dönemdeki zorlu koşullarda ortaya konmuş olduğu anlaşılmaktadır. Apartman dairelerinde, sokaklarda, buz gibi odalarda bu akımın ilk kuşağındaki insanlar bağımsız tiyatro oyunları sergilemişlerdir. Bugün önemli bir sanatsal hareket olarak gözlemlenen bu alternatif oluşumun aslında 1980'lerde atılan o temellerin üzerinde güçlendiği anlaşılmaktadır.

“Son yirmi yıldaki bu alternatif hareket, bugünkü atmosferde çok ciddi sorunlar barındırmaktadır. Ancak bu gelişime kuşbakışı bakıldığında aslında genel anlamda çok ciddi bir üretim coşkusunun varlığının gözlemlendiğini düşünmekteyim” (Daltaban, URL-59).

Alternatif akım tiyatrolar bir anlamda göçebelik kültürünü barındırmaktadırlar. Bu durum hareketin temel yapısının göçebelik kültürüne yatkın ve yetenekli olmasıyla ilişkilidir. Bu yönde beceri geliştirmişlerdir. Çok çabuk değişime ayak uydurabilmektedirler. Bir yerde barınamayacaklarını anladıklarında hızla eşyalarını toparlayarak başka bir yeni mekâna uyum sağlayabilmektedirler. Buldukları mekâna uygun olarak hikâyelerini anlatabilecek esnekliğe sahiptirler. Şehrin içinde şehirli tiyatrosu olarak çok uzun yolları kat edebilmektedirler. Zamanda da göç edebilecek beceri geliştirmişlerdir. Zira 80'lerin ortasından bugüne gelebilecek bir esnekliği ve yeteneği sürdürmüşlerdir. Harekete hazır, hikâyeleri anlatmaya her an hazır, olayın dezavantajlarını avantaja dönüştürme yeteneğine ve hızına sahiptirler. Mekânı önemsemeyen ama bir o kadar da önemseyen bir yapıları vardır. Zira mekânı oyunun bir parçası halinde kullanabilmektedirler. Muzipçe, ele aldıkları konuları hafifletip şenlikli hale getirme becerisi geliştirmişlerdir. Tüm bu özellikleri onlara, hem mekânda hem de zamanda göçebe gibi hareket edebilme imkânı tanımaktadır (Daltaban, URL-59).

Alternatif tiyatro denildiğinde çok büyük oranda kentli bir tiyatrodan bahsedilmektedir. Bunun biraz da İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti olması ile de ilişkisi vardır. Zira 2010'dan sonra Avrupa Kültür Başkenti olunması ile beraber sanatsal alandaki fonlamaların artması ve gelişen uluslararası ilişkiler, yeni tiyatro ve yeni sahnelerin açılmasını, yeni ekiplerin oluşmasını kolaylaştırmış ve hızlandırmıştır. Dolayısıyla 2010'dan itibaren çok büyük bir ivme kazanılmıştır. Avrupa Kültür Başkenti projesi çok geniş kapsamlı bir

projedir. Bu çok geniş kapsamlı proje sonrasında, kentli tiyatro, kentin hızlı yaşamına da eklenmiş olarak, kent içinde hareket eden oradan oraya zıplayabilen, birbirleri ile dayanışmacı, birbirlerinin mekânlarını kullanan, oyunlarını gittikleri mekânlara göre uydurabilen, yeri geldiğinde dramaturjisini de değiştirebilen bir hareket içerisinde çok daha hızlı yayılmaya başlamıştır. Ancak görülen odur ki 2010'da bir takım üst kurumlar tarafından belirlenen amaçların çok ötesinde, güncel konuların doğrudan eyleyenler tarafından ele geçirilip, gerçeğin farklı ifadelerinin ortaya konulması çabası genel anlamda bu oluşuma hâkim olmuştur (Avşar, URL-59).

Alternatif tiyatro denilen bu yeni hareketin hiyerarşik bir yapısı yoktur. Hiyerarşisiz demokratik bir alan mevcuttur. Herkes olduğu yerde görevini tam ve eksiksiz yapmak için çabalamakta, kimse diğersinin görev alanına müdahale etmemektedir. Ancak sınırlı imkânlar dolayısıyla, şartlar gereği, aynı bir kişi hem muhasebeyi tutuyor, hem oyunculuk yapıyor, hem de ışıkları yönetiyor olabilmektedir. Bu ortamda okullu ve alaylı ayrımı yoktur. Ortam üretkenlik üzerine kuruludur. Üretim sürecinin yapısı ise birlikteliğe dayalıdır. Ortak yapılan üretimler, mekânı ve oyunları biçimlendirmektedir. Yazılan metinler üzerinde bile kimi zaman birlikte çalışıldığı görülmektedir. Ancak yazarlık üzerine çok yoğun çalışılmaktadır. Bu hareket, kendi çatısı altında, amatör, profesyonel ve yarı profesyonel tiyatroyu aynı anda taşıyabilecek bir güce sahip gözükmemektedir (Dursun, 2016; Dursun, URL-59).

2000'lerden sonra dünyanın değişim hızı daha da artmıştır. Uluslar arası festivaller popülerleşmiştir. İstanbul, Ankara, İzmir Eskişehir gibi pek çok tiyatro festivali gelişmiş ve büyümüştür. 2010'da İstanbul bir kültür başkenti macerasına girmiş ve bunun sonucunda daha da popülerleşmiştir.

2000'lerden sonra Tiyatro festivalleri ve İstanbul'un Kültür Başkenti olmasına yönelik düzenlenen etkinlikler Tiyatronun uluslararası bir sanat olduğunun kabul edilmesinde etili olmuştur. 90'lı yıllarda bu işin profesyonelliği eksiktir. Ancak 2000'lerden itibaren tiyatro sanatında da uzmanlaşmanın ve planlamanın önü açılmaya başlamıştır. Tiyatronun uluslararası bir sanat olduğunu bilen bir jenerasyon vardır.

2000'lerde 90'lı yıllarda başlayan ve konservatif yapıyı delerek, sokağa çıkan alternatif bir hareketlilik halen aktif olarak mevcuttur. Kendileri oyunlarını yazmakta kendileri rejilerini yapmaktadırlar. Nitelik açısından zorlansalar da nicelik açısından çok zengin bir dönem yaşanmaktadır. Ödenekli tiyatrolar oyuncu almamaktadır. Hâlbuki sürekli bir oyuncu artışı vardır. Tiyatro bir sanat alanıyken televizyon dizileri bir ticari alan olduğunda dizilere yönlenen oyuncular mutsuzdurlar sanatsal tatminden ve gelişimden uzak kalmaktadırlar. Dizilerde para biriktiren oyuncular yavaş yavaş küçük tiyatrolar açmaya başladılar. Üniversitelerin kulüplerinden çıkan, yarı profesyonel ve amatör tiyatrolar da bu harekete

eklemlenmişlerdir. 90'lı yıllarda Beyoğlu ekseninde başlayan bu hareketlilik, 2000'lere gelindiğinde Karaköy'e ve Kadıköy'e doğru genişlemiştir. Bir bakıma aslında tiyatro coğrafyasının, ciddi anlamda bir değişimi ve genişlemesi söz konusudur.

2000'li yıllarda pek çok olumsuzluk da meydana gelmiştir. Ödenekli tiyatroların kadro problemleri baş göstermeye başlamıştır. Konservatuarlar açılmış ve oyunculuk popüler olmuştur. Çok fazla oyuncu mezun olmaya başlamıştır. Ancak bu olumsuzluklar büyük şehirlerde yaşanan alternatif hareketliliğin Anadolu'ya yayılmasına engel olmamıştır.

1997'de Anadolu'da ilk şehir tiyatrosu, İzmit Şehir Tiyatrosu kurulmuştur. Daha sonraki birçok şehir tiyatrosuna da örnek teşkil etmiştir. Arkasından, Eskişehir, Trabzon, Antalya şehir tiyatroları kurulmuştur. Bu bir anlamda İstanbul gibi merkezdeki bir hareketin desantralizasyonu olarak değerlendirilebilir. İstanbul merkez olurken Anadolu'da, Assos etkinlikleri, Diyarbakır tiyatroları, Sinop Bienali gibi farklı alternatifler üretilmiştir. Bu gelişmeler kurumlar içi farklı alternatif arayışları olarak başlamıştır. Ancak kurumlar içindeki bu farklı hareketler bir süre sonra dışarı çıkarak başka formlara dönüşmüştür. Bu alternatif hareketler farklı dilde sanatsal üretimin yaygınlaştırılma çabalarıdır. Bu çabalar, aynı zamanda, tiyatronun sadece İstanbul merkeze değil uluslararası yapıya bağlantı kurabileceği güçlü hareketlere de dönüşmüşlerdir (Koyuncuoğlu, URL-56).

“Tiyatro otorite tarafından kontrol edilebilen bir yerde duruyordu bir on sene öncesine kadar... Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları çerçevesinde kısıtlı bir çerçeve tanımlıydı. Şimdi durum öyle değil ve şu anda mücadele çok yoğun... Çünkü henüz ticarileşmedi! Burada iş parayla dönmüyor! Burada iş üretkenliğin enerjisiyle dönüyor... Plastik sanatlar ya da bir Türk sinemasına baktığımızda ortaya çıkan hareketler ticarileşmenin güdümünden çıkamıyorlar...” (Koyuncuoğlu, URL-56).

“Tiyatro alanında ciddi bir gençleşme ve çoğalma vardır. Temalarda özgürleşme ve farklılaşma vardır. Azınlık diye tarif edilen yapıların kendilerini ifade edebilme alanları açılmıştır. Sanatlar içerisinde, aslında tiyatro, son on yılda bir mücadele alanı ortaya çıkarmıştır ve sanki bir tek de bunu tiyatro yapmıştır...” (Daltaban, URL-55).

1980 sonrasında İstanbul'da gelişen alternatif sahnelere yönelik yeni akım çerçevesinde üçüncü jenerasyonun en önemli iki örneği 2000'li yıllarda kurulan Talimhane Tiyatrosu ve Biriken Tiyatro adlı topluluklardır.

Talimhane Tiyatrosu, 2017 yılı Mayıs ayı itibariyle, İstanbul Şişli'de Abide-i Hürriyet caddesinde yer alan Blackout Alışveriş Merkezi içindeki mekânlarında gösterilerine devam etmektedir. Üç yıl öncesine kadar Talimhane semtinde ilk kurdukları mekânlarında sahne almaktaydılar.

Talimhane Tiyatrosu, 2006'da Mehmet Ergen'in yönetiminde Talimhane'de açılmıştır. Talimhane'deki tiyatro yurt dışı bağlantılı da çalışan, yurt dışından işler getiren bir tiyatro olmuştur. Yurt dışından yazarlarla yazarlık atölyeleri kurulmuş ve 'Oyun Yaz' adlı bir proje

geliştirilmiş ve gerçekleştirilmiştir. ‘Ailem-Mailem’ diye mahalleye yönelik bir proje geliştirilmiş ve mahalleli ile birlikte çalışmalar yapılmıştır. Mahalle ile ilişkiler güçlenmiş ve mahallenin canlanmasına katkı sağlanmıştır. Mahalleye özel festival projesi yapılmıştır. Karagöz ve Hacivat gösterileri de dahil mahalleliye uygun çeşitli farklı projeler de geliştirilmiştir. Ancak Talimhanenin dönüşmekte olan bir alan olması ve bu dönüşümün rantı hedeflerken tek tip, ticaret-turizm odaklı yapısı, bu tiyatrou bu mekândan çıkmak zorunda kalmasına neden olmuştur. Talimhane’deki bu ilk sahne, 1000 metrekarelik geniş bir mekânda yer almıştır. Mekân, ekip tarafından çok ciddi yatırımlar yapılarak ve çok ciddi bir emek harcanarak dönüştürülmüştür. Ancak çevredeki kentsel dönüşüm bu ekinsel yatırımların kalıcı olmasını engellemiştir (Pamir, URL-60, 2016).



Resim 4.38. : Talimhane, Talimhane’deki İlk Mekân

Kaynak: URL-61

“Talimhane kapanmadan önce yurt dışından bir araştırmacı gelmişti. Bu araştırma için taşınmamız ciddi bir kayıp oldu. Araştırmacı Talimhane Tiyatro ile ilgili bir belgesel hazırlıyordu. Yerel halkın röportajları üzerinden hazırlanıyordu. Bizim için gerçekten çok üzücü oldu... Çünkü biz buraya gelmeden önce tiyatro için dönüştürülen alan aslında bir gece kulübüydü. Dolayısıyla sokaklar aileler için uygun değildi, güvenli değildi. Tiyatro geldikten sonra aslında sosyal anlamda burada bir dönüşüm yaşanmıştı. Aileler mahalleli olmuşlardı. Tiyatro gittiği yeri geliştiriyor ve dönüştürüyor aslında. Bizim kapımız hep açıktı. Doğal olarak sahnede ihtiyaçlar bitmiyordu, hep bir şeylerimiz azalıyor ve eksik kalıyordu... Mahalleli bize alıştıktan sonra sürekli bize bir şeyler getirmeye başladılar. Biri çıkıp elinde bir tepsi börek ya da bir tepsi hamsi ile çıkıp gelebiliyordu... Tiyatro, onların artık hep aldıkları değil verdikleri de bir yere dönüşmüştü ki biz oradan ayrıldık... Artık sadece elimizde mahallelinin bizi çok sevdiğine dair bir belgeselimiz var; o kadar...” (Pamir, URL-60).

Talimhane Tiyatro’nun Şişli’deki yeni yerinde iki salonu bulunmaktadır. Ana sahnede prodüksiyon da yapmış farklı ekiplere program belirleyerek gün tahsis edilebilmektedir. Üst kat salonları ise fırsat verilen bir alan olarak değerlendirilmektedir. Seyyar Gruplara bu üst kat salonunda ücretsiz ev sahipliği yapılmaktadır. Gönül verilen her işin ücretsiz

çalışılabileceği bir alandır. Değer görülen işlerin ana sahnede sahne almaları da söz konusu olabilmektedir. Biriken Tiyatro bu ana sahnede oyun sahneleyen tiyatro gruplarındandır. 2006'dan beridir faaliyet gösteren Biriken Tiyatro seyyar bir topluluktur, mekânları yoktur.

“İlk yola çıktığımızda hangi formda iş yaptığımızı adlandırmak istemiyorduk. Performans vardı, dans vardı, video gösterileri vardı, teatral öğeler de vardı. Birlikte bir şeyler üretmek arzusundan yola çıktık ve giderek tiyatroya evirildik. Aslında çağdaş tiyatro yapıyoruz denebilir. Birçok farklı algıya yönelik işler yapmaya çalışıyoruz. Hep imgelerden yola çıkarak sahnede farklı algılara yönelik estetiği kurmaya çalışıyoruz. Sanat eseriyle birlikte zaman geçirme esasına dayalı aslında. Artık her şey çok hızlı ve izleyici algılayamadığı şeyi hemen geçmeye meyilli. Fakat aynı zamanda da güncel hayatta, aynı anda birkaç kanaldan gelen bilgiyi sürekli olarak birleştirmek zorunda... Biz de tiyatrodaki güncel hayatta var olan bu ortamı kurmaya çalışıyoruz” (Urun, URL-60).

Biriken tiyatro'nun kurucularından Okan Ürün aynı zamanda metin yazarlığı da yapmaktadır. *Berberce Ölmek, Kıyamete Kapattım Kalbimi, İhanet, Yalanla Uyumla* başlıca oyunları arasındadır. Bu oyunlardan bir kısmıyla, tiyatro grubu farklı ülkelere gidip önemli yerlerde sahne alabilmiştir (Urun, URL-60).

Grup seyyar bir formda hareket etmek ile beraber sahne aldıkları mekânlarda her şeylerini kendileri yapmaktadırlar. Dolayısıyla oyuncular aynı zamanda yöneticilik görevini de kendileri yürütmektedir.

“Aslında bu bizim övünebileceğimiz bir şey değil. Sahneleneni işletmek apayrı bir mezyet gerektirmekte... Türkiye'de kamunun hiç destek vermediği bu düzen içinde sanatının hesap ve kitabını tek başına üstlenmek herkesin kolay üstesinden gelebileceği bir durum değil” (Urun, URL-60).

“Prodüksiyon Amerika ve Avrupa'da artık ayrı bir uzmanlık alanı... Tiyatronun yönetimi ayrı bir uzmanlık istiyor. Ancak bu henüz Türkiye'de gelişmiş durumda değil. Hatta ne yazık ki sahne sanatları ve tiyatro hep üvey evlat konumunda. Buradan bir kazanç elde edemeyeceğini gören sanat yönetmenleri, bu alanda okumuş yönetici adayları eğlence sektörünün daha çok para getiren alanlarına kayıyorlar. Ama ironik bir şekilde aslında en çok üretimin olduğu alan ise Tiyatro. En çok çalışan sanat kolunu tiyatrocular meydana getiriyor. Sürekli üretmeye devam ediyorlar. Sürekli yeni mekanlar açmaya çalışıyorlar. Çok çalışılıyor ve özveri ile çalışılıyor. Para kazanmak çok da önemli olmadan çalışılıyor...” (Daltaban, URL-60)

Aynı bir mekânın farklı seyyar grupların kullanımına açılması o mekândaki ses, ışık ve diğer mekansal ihtiyaçlarla ilgili olarak çok hızlı ve ciddi değişikliklere açık olmayı ve çok büyük bir esnekliği gerektirmektedir. Dekorların kalkması, yenilerinin gelmesi, stoklama problemi, ışığın yeniden ayarlanması, masaya programlanması, oyunun seyirciye hiç hatasız ve eksiksiz sunulması çok büyük bir özveriye ve çabayı gerektirmektedir. Ayrıca, genelde bir gün öncesinde farklı bir oyun oynandığından, bu çalışmaların hepsine oyundan bir gün öncesinde başlanmak zorunda da kalınabilmektedir.

“Aslında bu iki taraflı bir sorun. Bizim hayatımız bununla geçti. Sabah uyandıığımızda her şeyin yeni baştan yapılacağı bir güne başlıyoruz. Ancak oyun başlamadan bir on beş dakika önce o gönül rahatlığı

kısına geçebiliyoruz. Bu gerçekten çok büyük bir stres... Adeta her günümüz Edinburgh Festivali... Ama biz bunu tutku ile yapıyoruz. Çünkü işimizi seviyoruz ve bir şeyler üretmek istiyoruz..." (Urun, URL-60).

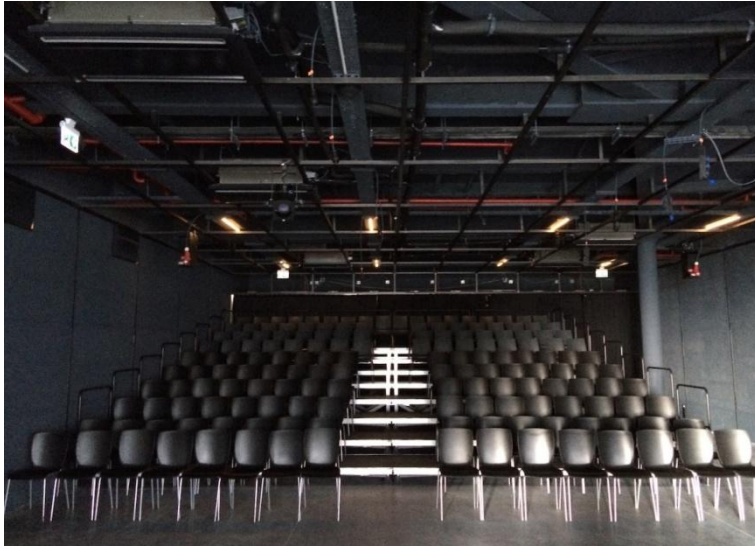
"Kanımca bu bir süre sonra bir egzersize dönüşüyor ve yöntem geliştiriyorsun... Talimhane'de bunu yaşadık. Bir yerden sonra buna yönelik pratikler geliştirebiliyorsun. Çünkü yapmak istiyorsun! Çünkü görüyorsun ki çok kıymetli işler yapıyorlar, oynamalılar! O zaman ben de onun dekoruna yer bulmak zorundayım" (Pamir, URL-60).

2000 sonrasında yeni akım tiyatro ortamında aslında üç temel modelin ortaya çıktığı görülmektedir: Mekânı olmayan ve başka mekânlarda oynayan bir yapı, mekânını başka gruplarla paylaşan bir yapı, kendi oyunlarını üreten ve gösteren bir yapı.

DOTKANYONDA, bunlar arasında mekânı olan ve mekânında sadece kendi oyunlarını oynayan bir yapıyı oluşturmaktadır.

"Bizim için mekânı paylaşmak teknik olarak imkânsız. Sürekli gündüz prova var ve sürekli akşam bir oyun sahnelenmekte. Bizim şu an dört oyunumuz var ve iki oyun daha hazırlanıyor. İki ekip var biri öğlene kadar diğeri de akşama kadar prova yapıyor akşamları da oyun sahneleniyor..." (Daltaban, URL-60).

DOT ilk mekânını 2005'de İstiklal Caddesi Mısır Apartmanı'nda açmıştır. 2008'de Bilsar Binasında yeni bir sahne oluşturmuştur. Bu grubun ilk göç hareketidir. Daha sonra ikinci bir kere göç ederek, 2009'da, ekip, Maçka G-Mall'da yeni bir sahne kurmuştur. 2010'da grup üçüncü kere göç etmiştir. Sarıyer'deki Koleksiyon Kampüsünde yeni bir sahne oluşturmuştur. 2015'te ise son bir kez daha yer değiştirerek DOT'un bugünkü ana mekânı olan Kanyon'a taşınmıştır. DOT'un Kanyon'da hazırladığı yeni tiyatro mekânı projesi DOTKANYONDA olarak isimlendirilmiştir (URL-62).



Resim 4.39. : DOTKANYONDA

Kaynak: URL-62

Uluslararası festivaller ve yurtdışı ekip ortaklıkları bu yeni akım grupların gelişiminde çok önemli etkenlerdir. Uluslararası yapım ortaklıklarıyla çalışmak buradaki küçük toplulukları rahatlatılmaktadır.

“...Aslında sinemacılar bunu daha kolay becerebiliyorlar. Bunun sebebinin sinema filminin dijital ortamda paylaşabiliyor olması olabilir. Tiyatrocuların ise bir yerden bir yere seyahat etmeleri gerekiyor. Sinemayı kopyalayıp çoğaltmak mümkün ama tiyatrodaki her hareket yeni bir prodüksiyon... Her seferinde yeni bir prodüksiyon ortaya çıkıyor... Tam da aslında bu özelliği, yani ‘kopyalanamaz ve şimdi burada olması’, tiyatroyu asıl kıymetli kılan şey... Ama diğer bir taraftan, bu yüzden tiyatro ilişkileri ancak seyahat edebilme üzerine kurulu oluyor... Dünyada buna alışkın program yöneticileri var. Avignon ve Edinburgh gibi festivallerin direktörleri ve çalışanları dünyayı gezip oyunları izleyerek seçimlerini belirliyorlar...” (Daltaban, URL-60).

Talimhane’nin kurucusu Mehmet Ergen’in yine kurucuları arasında olduğu Londra’daki ‘*Arcola Theater*’ (Resim 4.16.; URL-36) ile kazanılan deneyimler, ortak projeler Talimhane’nin gelişiminde önemli rol oynamıştır.

“Arcola Theatre’in Talimhane ile çok ortak yönleri vardır. Mehmet Ergen’in Londra’da kurduğu çok daha eski bir tiyatrodur. Buraya göre eski denilebilecek bir geleneğe sahiptir. Orada, Arcola çok önemsenmektedir. Arcola bulunduğu semti inanılmaz değişirmiş ve dönüştürmüştür. Belediyeden çok büyük destekler verilen, “Gitmeyin! Burada kalın, bir bina daha açın!” denilerek, üretkenliğe teşvik edilen bir oluşumdur. Aslında bu anlamda Talimhane ile gerçek bir bağı vardır. Talimhane de eğer müsaade edilseydi, Talimhane’deki ilk yerinde bunu yaşayabilirdi...”(Pamir, URL-60).

1995 sonrasında dünya tiyatrosunun ağırlıklı ilgilendiği temel konular, *aile*, *iletişim*, *ötekileştirme* ve *kimlik bunalımlarına* ilişkin konular olmuştur. 2010 yılından itibaren ise dünya genelinde, tiyatrodaki, bir yandan bu kavramlar merkezde yer almaya devam ederken bir yandan da farklı birtakım yeni kavramların merkezde yer almaya başladığı gözlemlenmektedir. Oyun çevirilerine bağlı olarak, bu durum, Türkiye’de de gecikerek de olsa karşılığını bulmaktadır. Oyun temalarının merkezine, gittikçe daha çok, yersizlik-yurtsuzluk, göçebelik, siyasal krizler, kentleşme gibi kavramlar yerleşmektedir.

İkinci Kat Tiyatro’nun kurucularından olan ve yedi yıldır İkinci Kat Tiyatrodaki çalışan *Sami Berat Marçalı* 2016 yılında ‘*B Planı*’nı kurmuştur. Yenilikçi ve kolektif bir anlayışla tiyatro projeleri gerçekleştirmek üzere yeniden bir göç yoluna çıktığını belirten Marçalı ‘*B Planı*’nı göçebe bir tiyatro olarak tanımlamaktadır. Marçalı’nın yabancı dilden uyarlayarak, yönettiği ‘*Kabileler*’ oyunu 2016’nın çok ilgi gören ve aynı zamanda ödül alan bir oyunu olmuştur. ‘*Kabileler*’, İngiliz yazar *Ninar Raine*’in, ‘*Ötekileştirme*’ üzerine yazmış olduğu bir oyundur. İletişimin bu kadar yüksek teknolojik olduğu bir dünyada giderek nasıl iletişimsizleştirdiğimiz üzerinde durmaktadır (Salihoğlu, URL-63).

“...Bunun için oyunda teknolojiyi hiç kullanmıyor. Gerçekten insanın özünün birbirini dinlemekten, birbirini duymaktan vazgeçtiğini ve kendi sesini duyar bir hale dönüştüğünü ortaya koyuyor...” (Marçalı, URL-63).

Oyunlarının merkezine genelde *Aile* kavramını alan sanatçı, *Sami Berat Marçalı*, bu kavrama yönelik yaklaşımını, oyunlarındaki içeriksel kaygısını, oyunlarında aktarmaya çalıştığı derdini şöyle dile getirmektedir:

“Sistemler içindeki en küçük sistem aile ve her şey oradan başlıyor. Ne yaşıyorsak ve yaşatıyorsak, aslında o aile ortamı ile direk bir ilişkisi var. Aslında dünyanın ve ülkenin özetini aile sisteminde görebilmek mümkün... Birbirine yaptığın herhangi bir şiddetin, her hangi bir baskının örneğini orada bulabiliyorsun. Bununla ilgili derdim var, meselem var... O yüzden de aile beni ilgilendiriyor...” (Marçalı, URL-63).

Tiyatro yönetmeni, Mert Öner, 2016 yılında Mekân Artı için çevirisini uyarladığı oyun *‘Norway To Day’*’in, 2000 senesinde yazılmış olması dolayısıyla, o dönemin sosyo-ekonomik ve siyasi dinamikleri çerçevesinde, 1995-2005 dönemindeki dünya tiyatrosunun ele aldığı temel kavramlardan birine değindiğini belirtmektedir. Oyun Türkiye’de *‘Burada Bugün’* adı ile oynamıştır (Öner, URL-63):

“Oyunu kurduğumuz hikaye aslında ‘Kimlik’ üzerine kurulu... Ben kimin? Niye varım? Neden yaşıyorum? Sorularını soruyor. Oyunun kahramanları iki genç insan... Ancak bunun bir yaş problemi olduğunu düşünmüyorum. Bugün 50 yaşındaki pek çok insan bu soruların cevabını arıyor aslında. Biz de arıyoruz. Oyun da bunu bu gerçeklik üzerinden ele alıp, sonra finaline doğru da ‘Sahte nedir?’ ‘Gerçek nedir?’ ya da ‘Sahte ile gerçek kime göre gerçek, kime göre sahtedir?’ üzerinden giderek seyircinin kendisini nasıl tanımladığına da katkıda bulunacak bir şekilde konuyu keskinleştirip üstü kapalı bir final yapıyor... Biz de oyunu burada kurgularken, oyundaki iki karakteri izleyiciye sevdirmek ve o iki karakterde kendilerini bulabilmelerini sağlamak üzere, romantik komedi tarzında bir yaklaşım sergilemeye çalıştık” (Öner, URL-63).

Düşünce tarihi boyunca tiyatro güncel olana, sosyolojik temalara bir şekilde mutlaka reaksiyon göstermiş ve çok hızlı cevap vermiştir.

“...Hannover Genel Sanat yönetmeni iki hafta önce Gaziantep’e gelmiş ve sırf mülteciler üzerine yapacağı oyunun dramaturguna hâkim olabilmek için kampları gezmiştir. Avrupa’nın ve bütün dünyanın çok ilgilendiği bir problem olan mülteci meselesi son yıllarda tiyatronun da gündemindedir. Tiyatro bu güncel olanı anlamaya ve sorgulamaya çalışır...” (Salihoğlu, URL-63).

Sedef Ecer çağdaş Fransız tiyatrosunun tanınmış isimlerinden olmuştur. Onun *‘À La Périphérie’* adlı oyunu *‘Kenardakiler’* adıyla, Mert Öner’in rejisiyle, 2017 yılında, Türkiye’de oynamıştır. Sedef Ecer iki farklı uzamda olan bir hikâyeyi tek sahnede toparlayarak bize aslında bir insan hikâyesi anlatmıştır. Hikâyenin bir kısmında köyden kente göçle başlayan yolculuğun sonunda kentin, köyden kente göç edip şehirli olmaya çalışan insanları nasıl şehrin dışına ittiğini anlatır. Bu yirmi yıl önceki hikayedir. Bir de bugüne bizi getirir. Bugüne geldiğimizde ikinci jenerasyon denilen kuşağın, yani köyden kente göç etmiş olan kuşağın çocuklarının, içinde buldukları sıkışmışlıktan kurtulmak için bir *Batu* hayalinin peşine düştüklerini bize gösterir. Bu *Batu* hayali, bir şekilde bir mülteci

krizine dönüşür. Sonunda ise dünyanın büyüğü şehri Paris'e gitme hayallerini başarıyla sonuçlandırır. Ama Paris'te içine düştükleri yine Paris'in gettosu olur...

Türkiye'de çağdaş temalı oyunları sergileyen 2000 sonrasındaki genç tiyatro grupları, insana, topluma ve dünyaya dair meseleleri masaya yatırdıkları hususunda hem fikirdirler. Örnekleri az da olsa, tiyatronun bu düşünsel gelişimini özellikle ön planda tutan bazı küçük sahnelerin, oyunların sahnelenmesi ardından, seyirci ile ortak bir tartışma ortamı da yarattıkları gözlemlenmektedir. Bu tartışma platformları hem oyunun, hem oyuncuların hem de seyircilerin düşünsel anlamda zenginleşebilmelerini hedeflemektedir. Almanya gibi bazı Batı Avrupa örneklerinde bu platformların oyun öncesinde oyunun düşünsel yapısı ve kurgusu ile ilgili bilgilendirme amaçlı, seyirciyi oyuna hazırlamak amaçlı da yapılabildiği görülmektedir. Henüz bunun Türkiye'de bir örneğine rastlanmamıştır. Kültürel aktiviteye gelen seyircinin sadece eğlence kısmını alıp gitmesi değil işin düşünsel kısmında da yer alabilmesi tiyatro sanatçılarının üzerinde durdukları bir mesele haline gelmiştir.

“Bizim asıl temel aldığımız şey üretkenlik. Bizim yola çıktığımız fikirde asal olan mesele üretmek. Tiyatromuzda da üretmeye çalışıyoruz. Seyircinin de daha fazla üretken olması için çabalıyoruz aslında... En azından onların televizyonlarını terk edebilmeleri için bir neden yaratabilmek...”
(Daltaban, URL-60).

4.4 BÖLÜM SONUCU VE DEĞERLENDİRMESİ

Klasik şehircilik disiplini, kamusal ve kamusal mekânı şehircilik ile ilişkilendirirken, araçsal rasyonaliteden yararlanmaktadır. Planda arazi kullanım kararları ve mekân kurgusu üzerinden özellikle sosyal donatıları ve teknik altyapıyı kamusal bir aracı olarak ele almaktadır. Plan ile teknik donatı ve sosyal donatı üzerinden kamusalı ürettiğini varsaymaktadır. Oysa plan bu şekilde kamusalı ve kamusal mekânı ürettiğini iddia etse de günlük yaşamda kamusal farklı gelişmekte ve farklı bir anlam taşımaktadır.

Klasik şehircilikte araçsal bir rasyonalite üzerinde duyurulurken, modern şehirciliğin yaklaşımında iletişimsel rasyonellik ön plana çıkmaktadır. Kamusal da ancak bu çerçevede değerlendirilirse anlamlı olabilmektedir. Bu bakış açısıyla bakıldığında, kamusal ve kamusal mekânı *ekinsel üretim mekânları* ile ilişkilendirilmede var olan bir takım gizli ilişkisellikleri görebilmek mümkün olmaktadır. Klasik şehircilik bunları görememektedir. Şehircilik mevcut bir kamusalı okuyabilmek istiyorsa bu ilişkileri görmeye çalışmalıdır. Etkileşimin bulunduğu mekânları anlamalı, bu ortamın dinamiklerini ortaya çıkarmalıdır. Etkileşim sadece sokakta ya da meydana olmamaktadır. Toplumsal etkileşimler, farklı coğrafya, zaman ve bağlamlarda, farklı mekânsal koşullar yaratabilmektedir. Bu çerçevede, farklı ortam ve etkileşimler çerçevesinde, sosyo-kültürel donatılar da kamusalın bir aracı rolünü üstlenebilmektedirler. Böylelikle, şehircilikte,

iletişimsel rasyonalite çerçevesinde, sosyo-kültürel donatı alanlarına *ekinsel üretim mekânı* olarak bakabilmek mümkün olmaktadır. Bunun ortaya konabileceği en ilginç örnek, hem kendi içeriğinden, hem de bu tezde seçilen örnek alan özelliklerinden dolayı *tiyatro mekânları* olarak ortaya çıkmaktadır.

Bir sanat olarak tiyatro, düşünce tarihi boyunca, bulunduğu toplumdaki sosyal ve kültürel yapıyla yakından ilişkili olarak, bu sosyal yapının kültürel etkileşimin önemli bir aracı haline gelmektedir. Gerek Batı'nın 2500 senelik tiyatro geçmişinde gerekse de 600 yıllık Anadolu geçmişinde, kamusal alanın gelişimleri ve dönüşümlerini takiben tüm düşünce tarihi boyunca özellikle tiyatronun bir *ekinsel üretim mekânı* olduğu anlaşılabilen ve takip edilebilmektedir. Son dönem teorisyenlerinin, dil birliği ile kamusal alanın yok olmaya yüz tuttuğunu söyledikleri çağdaş kapitalist ortamda dahi, güncel üretkenlikler izlendiğinde tiyatronun *ekinsel üretim* açısından çok değerli mekânlar, fikirler ve eylemler ortaya çıkarmaya devam ettiği ortadadır. Dolayısıyla *tiyatro mekânı*, iletişimsel rasyonalite ile ele alınan bir şehircilik anlayışında, kamusal alanı güçlendirecek *yeni bir araç olarak öne sürülen ekinsel üretkenlik mekânları* açısından, *önemli bir model* olarak ön plana çıkmaktadır.

Türkiye'de tiyatronun ekinsel üretim çerçevesinde bir model olarak ön plana çıkabilmesinde 1980 ve sonrasında gelişen yeni nesil tiyatro oluşumlarının varlığı etkilidir. Sanat yaşamının ve kamusal ortamın canlanmasını önemseyen bir bilinç çerçevesinde üretimi esas alan yeni bir sanatçı neslinin varlığı bu oluşumların, en önemli yapı taşıdır. İdari erke bağımlı değildir. Bu oluşumların aktörleri özel teşebbüsler çerçevesinde çalışmalarını biçimlendirmekte ve bu girişimcilikleri ile uluslararası ölçekte kabul görebilecek nitelikteki üretimleri de temel almaya çalışmaktadırlar. Bir kısmının yurt dışı bağlantılı ortak yapımları da üstlendikleri gözlemlenmektedir. Dolayısıyla tiyatronun model oluşturduğu bu ekinsel üretim ortamı şehir tiyatroları ve devlet tiyatrolarının dışında, onlardan bağımsız ve onların sunduğu mekân ve ortama alternatif teşkil edecek bir oluşum içerisindedirler. Bu yeni nesil tiyatro oluşumları tiyatronun değil ama mevcut şehir ve devlet tiyatroları formatının bir alternatifidirler. Alternatif mekân kurguları ile esnek çözümler çerçevesinde çok farklı değişik atmosferlerin kurgulanabilmesini sağlayabilmektedirler. Genel anlamda seyirci ile interaktif bir bütünlük yeni nesil tiyatro grupları ortamında hâkim bir görüşü oluşturmaktadır. Kendilerini 'bağımsız tiyatrolar' olarak da tanımlayabilen bu yeni nesil tiyatro grupları arasında dönüştürdükleri mekânlar için "Alternatif Sahne" ifadesi genel bir kabul görmektedir.

Bu mekânlardaki üretim kalitesinin, üretimdeki ekinselliğin ve mekânların şehircilik bağlamında kamusal alanı yönelik etkilerinin, mekân ve arazideki değişim değerleri ve tüketim ilişkileri üzerinden ölçülmesi doğru değildir ayrıca mümkün de değildir. Bu etkilerin

ortaya konulabilmesi açısından şehir yaşantısına dair birden çok, farklı dinamiğin, birlikte ele alınabilmesi ve irdelenmesi gerekli ve şarttır.

Dolayısıyla, şehircilik bu *tiyatroya mekânlarını* kamusal bağlamında bir iletişimsel rasyonalite bağlamında değerlendirmek zorundadır. Bunun için önce tiyatroyu anlamalı tiyatroyun mekân taleplerine bakmalıdır. Ancak mekân talepleri üzerinde durmak yerine buna istinaden öncelikle bu mekânların kentte bir plan kararı olsun olmasın nasıl şekillendiğine ilişkin tarihsel ilişkiselliği ve dinamiklerini anlamaya çalışmalıdır.

Bu amaç doğrultusunda öncelikle şehircilik içinde tiyatroyun *bir ekinsel üretim mekânı* olarak nasıl ölçülebileceği önemlidir. Ancak burada arananın, niceliksel olarak ölçülmesi mümkün değildir. Burada sorgulanmak istenen; *Tiyatro seyircisi ne kadar? Kaç kişi oyunları izledi? Kaç para kazanılmış? Mekânda kaç koltuk var? Kaç metrekare? Mekân ne kadar büyük? Kaç kere oyun sergileniyor?* gibi sorularla çözümlenemez. Zira mekânın etkinliğini ölçmek başka bir şeydir, toplumsal etkileşimdeki rolünü ve etkisini ölçmek ise başka bir şey.

Burada aranan, mekânın kamusallığa etki eden dinamikleri ile ilişkilidir. Buradaki ölçümleme öncelikle 'sphere' (ortam) ile ilgilidir. Buradaki ortam nasıl oluşur. Bu ortamı oluşturan öğeler nelerdir? Kamusallığa nasıl dönüşmektedir? Kamusal Alanın (*Public Sphere*) oluşabilmesi için bir takım koşulların varlığına ihtiyaç vardır. Bu koşullar neler olabilir? Alanda bu koşullar nasıl oluşmaktadır?

Dolayısıyla buradaki ölçümlemede, Arazi kullanımının yanı sıra, mevcut ÖRÜNTÜ'deki (*Pattern*), *işlevsel sinerjinin analizi* gereklidir. Bu işlevsel bütünlüğün analizinde, içindeki donatının mekânsal ilişkileri kadar, *mekândaki ekinsel üretimde rol alan*, oyuncusundan, kullanıcıya, teknisyene, stajyerine ve yerel idarenin rolüne kadar tüm AKTÖR'lerin analizine de ihtiyaç vardır.

Beşinci bölümde ele alınan alan araştırmasında, bu dinamiklerin varlığına bakılmış ve bu dinamiklerin sorgulanması üzerinden *ekinsel üretim mekânları* olarak alternatif sahnelerin analizleri yapılmıştır.



5 ALAN ARAŞTIRMASI: KADIKÖY VE EKİNSEL ÜRETKENLİK

5.1 KADIKÖY'DE KENTLİLEŞME VE KAMUSALLIK

Kadıköy'ün, özellikle 19. yüzyıl itibaren, gelişimi incelendiğinde, İstanbul tarihinde, kentleşme sürecindeki kamusallığın biçimi ve yapılanması ile ilgili dinamiklere dair bazı sonuçlar çıkarmak mümkün olmaktadır.

Türkiye'de devletin mekânı dönüştürme konusundaki istek ve niyeti tek başına yeterli olamamıştır. Mekânsal dönüşümün başarılabilmesi için mutlaka devletin niyeti ve istekleri ile uyumlu, çıkarları aynı yönde olan ekonomik açıdan gerekli araçlarla donanmış toplumsal gruplara ihtiyaç duyulmuştur. Kadıköy'ün daha 19. yüzyıl sürecindeki gelişiminde bu durumun varlığı açıkça gözlemlenmektedir.

Batılı anlamda kentleşme olgusunu planlama araçları ile gerçekleştirebilmek ve planlamada başarılı olabilmek için aynı değerlerle donanmış bir toplum yapısının gerekli olduğu gerçeğini Kadıköy'ün 19. Yüzyıldan itibaren geçirdiği değişimlerin dinamikleri üzerinden okuyabilmek mümkündür.

Kadıköy'de daha 19. yüzyıl sonunda devletin niyeti ve istekleri ile uyumlu, çıkarları aynı yönde olan ekonomik açıdan gerekli araçlarla donanmış toplumsal gruplar vardır, bu gruplar mekânsal dönüşüm konusunda bir planlama dinamiği olarak öncülüğü ellerinde tutmakta ve Batılı anlamdaki planlama geleneği ile ortak değerlere sahip bir profil sunmaktadırlar. Demografik değişimler yaşanmış olsa da, Cumhuriyet dönemi ve sonrasında da, gelişim yönü benzer şekilde ilerlemeye devam etmiştir. Mekânı biçimlendiren plan ve yasalardan çok, toplumun bu alana sarf edebildiği sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel kaynağın büyüklüğüdür. Bu dinamikler çerçevesinde biçimlenen mekânsal örüntüde, kamusallık da kendi mekânsallaşma formlarını ortaya çıkarmaktadır.

5.1.1 Burjuvazinin Gelişimi Sürecinde Kadıköy

Tanzimat arifesinde ve sonrasındaki batılılaşma eğilimi, sanayi kapitalizmini ve burjuvaziyi geliştirmekte geç kalmış bir topluma modernleşmeyi dışarıdan ve üst yapı yoluyla getirmeye yönelik bir deneyimdir. Doğal olarak, bu fikrin savunucuları da batılılaşma hareketinin gönüllü lokomotifleri olan aydın-bürokratlar olmuştur.

XIX. Yüzyılda yapılan reformların çoğunluğunun ekonomik büyüme için gerekli olan ‘sivil toplum ve burjuvazi’ ile ticarete göre oluşturulmuş hukuk kuralları, eğitim, güvenlik, nakliyat ve ekonomi hizmetleri veren “nüfus edici” bir devletin altyapısını oluşturmaya yönelik olarak gerçekleştirildiğini söylemek mümkündür.

1838’de İngiltere ile yapılan ticaret anlaşmasını takiben ilan edilen 1839 Tanzimat fermanı ile Osmanlı İmparatorluğu ekonomisini dışa açılmaya yönlendirmiştir. Liberal kapitalizmin belirlediği çizgide, öncelikle ticaretle ilgili yasal düzenlemelerden başlayarak ağır ama oldukça kararlı bir batılılaşma politikası uygulamaya koymuştur (Akbulut, 1992).

Osmanlı İmparatorluğu’nda, gerçek anlamda tarım sermayesini ticaret sermayesine, ticaret sermayesini de sanayi sermayesine dönüştürecek mekanizmalar ile bunlara bağlı olarak yerel burjuvazi gelişmemiştir. Yerel burjuvazinin oluşmadığı, tersine sanayi kapitalizminin gelişmesine ön ayak olacak burjuvazinin güçlenmesi yüzyıllar boyunca geri bırakılmıştır. Başka bir deyişle Osmanlılar ekonomik gelişmenin lokomotifini olan, Hegel ve Marks’ın ifadesiyle ‘sivil toplum’ olarak tanımlanan yapıdan yoksundurlar. Dolayısıyla, Tanzimat fermanı sonrasında dışa bağımlı olarak yürütülmeye çalışılan modernleşme ile toplumda burjuvazinin desteklenmesi gerekmiş ve bunun yolu dışa bağımlı bir model çerçevesinde açılmıştır. Ancak Batılı anlamda merkeziyetçi ve “nüfus edici” bir devletin gerektirdiği batılılaşma reformunun, toplumsal dayanağını ve tabanını oluşturan ekonomik ve kültürel açıdan ‘kentlileşmiş’ bir orta sınıf konusunda, Batılı anlamda aydın bürokratların, fazla bir seçenekleri söz konusu olmamıştır. Dışa bağımlı bir model çerçevesinde desteklenen burjuvazi, ekonomide ulusal sanayileşmeyi gerçekleştirecek olan kesim değildir. Bu model çerçevesinde desteklenen burjuvazi, ancak, dış sermaye çevreleri ile ilişki kurmuş olan, dışa bağlı ticaret çıkarlarını en üst düzeye yükseltebilecek nitelikteki Levantenler ve gayrimüslim kesimler olmuştur (Akbulut, 1992; Faroqhi, 2014, Ortaylı, 2013; Yerasimos, 2007, Eldem-Goffmann-Masters, 2014).

Batılılaşma sürecinde gayrimüslim azınlıkların avantajlı duruma geçmeleri, Batı kültürüne yakınlıkları kadar, geleneksel Osmanlı toplum yapısı içerisindeki cemaat yapısına dayalı iş bölümünün de bir sonucu olmuştur. Geleneksel Osmanlı toplumu yapısını oluşturan dini farklılaşma esasına dayalı ‘millet’ türü örgütlenmenin belli ölçüde mesleki uzmanlaşmayı da beraberinde getirmesi ve bunun sonucu, gayrimüslimlerin uzmanlaştıkları faaliyet alanlarının, iktisadi dışa açılma ve kapitalizmin imparatorluğa girmesi sonrasında, bu gruplara ciddi avantajlar sağlayacak şekilde önem kazanmış olması söz konusudur. Yüzyıllardır süren gelenekte, ülkenin tüketim kalıplarını ve ticaret mekanizmalarını yönlendiren ve yönetenler bu gayrimüslim azınlıklar olmuşturlar (Akbulut, 1992; Faroqhi, 2014, Ortaylı, 2013; Yerasimos, 2007, Eldem-Goffmann-Masters, 2014).

Sonuç olarak, Tanzimat sonrasındaki bu batılılaşma sürecinde, bu gayrimüslim azınlık ve Levantenler, dış ticaretin geliştirilmesi için oluşturulan yeni altyapı içerisinde, ticari açıdan ciddi bir tekel oluşturmuşlardır. Bu kesimler ticaret yoluyla belli bir sermaye birikimi sağlayarak cılız da olsa gereken burjuvazinin ilk tohumlarını atmışlardır. Zaman içinde de batı kültür ve yaşam biçimi ile iktisadi ve siyasi yapının, Osmanlı'daki *ileri karakolu* görevini üstlenmişlerdir. Azınlıkların ekonomik yaşamdaki ağırlıkları ticari faaliyetlerle sınırlı kalmamıştır. Bu faaliyetler genel anlamda tüm üretimi denetim altına almaya kadar yaygınlaşmaya devam etmiş ve Hıristiyan azınlık gitgide ülkenin en üretken faaliyetlerini kendi tekeline almıştır (Akbulut, 1992; Ortaylı, 2013; Yerasimos, 2007, Eldem-Goffmann-Masters, 2014).

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Osmanlı dış ticareti gayrimüslim azınlıkları bütünleyen ayrı bir grubun daha denetimi altındadır. Avrupa ülkelerinden gelerek belli başlı liman kentlerine yerleşen ve aile şirketleri yahut ticaret evleri aracılığıyla dış ticareti yürüten tüccarlar önemli bir artış göstermişlerdir. Avrupalıların ticari örgütlenmeleri birkaç büyük liman şehrinde güçlenirken, Osmanlı vatandaşı gayrimüslim tüccarlar da ülke genelinde hem üretici hem de tüketiciler ile olan bağlarını güçlendirerek dış ticaretin yayılmasında ve genişlemesinde rol almışlardır (Akbulut, 1992; Ortaylı, 2013; Yerasimos, 2007, Eldem-Goffmann-Masters, 2014).

II. Abdülhamit dönemi politikalarının, *'Batılıların ekonomik yararlarını maksimum sağlayacak şekildeki siyasi ilişkileri korumaya çalışmak'* temeline oturduğunu iddia etmek mümkündür. Öyleki, yüzyılın sonuna doğru, İstanbul'da dok ve rıhtımlardan demiryollarına, elektrik, su ve gaz kaynaklarından tramvaylara hemen her şey yabancı mülkiyetindedir (Akbulut, 1992; Ortaylı, 2013; Yerasimos, 2007, Eldem-Goffmann-Masters, 2014).

Dolayısıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nda, ancak 19. Yüzyılın ortalarına doğru, Tanzimat ile başlatılan bir batılılaşma modeli çerçevesinde, Batılı anlamdaki kentlileşmenin en önemli dinamiği olan *'burjuvazi'* ve onu takiben gelişecek olan *'orta sınıf'*ın tohumları gayrimüslimler eli ile atılmış ve yeşertilmiştir. Sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik değerleri çerçevesinde bu sınıfın ve takipçilerinin çıkarlarının, batılı anlamdaki planlama değerleri ile çakışması sonucunda mekânsal dönüşümlerde, batılı anlamda başarılı ve kalıcı etkilerin oluştuğunu iddia etmek mümkündür. Kadıköy'ün batılı anlamda kentsel yapılanması böyle bir sürecin örneğini teşkil etmektedir (Akbulut, 1992).

5.1.2 19. Yüzyıl Sonrası Kentlileşme Sürecinde Kadıköy

Osmanlı kentlerinin 19. Yüzyıl'da yaşadığı mekânsal dönüşüm, ülkedeki yönetici kadrolar tarafında, batılı anlamda yeni bir devlet ve toplum oluşturulması için gerekli kentsel ortamın yaratılması, batılı devletler tarafında ise, ekonomik ve giderek siyasi faydanın en üst noktaya

çıkarılabileceği yeni bir kentsel yapının oluşturulması şeklinde formüle edilebilir (Akbulut, 1992).

Başta İstanbul olmak üzere 19. Yüzyıl'da Osmanlı kentlerinde batılı anlamdaki kentsel dönüşümü belirleyen temel dinamikleri şu başlıklar altında toplamak mümkündür (Akbulut, 1992; Ortaylı, 2013; Yerasimos, 2007, Eldem-Goffmann-Masters, 2014) :

- Dünya pazarlarına açılmanın gereği olan yeni kapitalist ilişkiler ve bu ilişkilerin gerektirdiği yeni kentsel işlevler
- Devletin yeniden örgütlenmesinin ortaya çıkardığı yeni kentsel yapı ve işlevler
- Kapitalist ilişkilerin toplumda yarattığı yeni iş bölümü, sermaye birikimi ve bunun etnik ve dinsel boyutlarının mekândaki yansımaları
- Yerel Yönetim ve kentsel hizmetlerin yeniden düzenlenmesi
- Yangınlar - İmar ve planlama hareketleri ile bu yöndeki düzenlemeler
- Nüfus hareketleri ve Göç Sorunları
- Kentsel ulaşımındaki teknolojik değişimler

Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat'la birlikte devletin yeniden düzenlenmesi sonucu geleneksel asker ve ilmiye sınıfı tekelindeki bürokrasinin yerini, yeni sivil ve laik memurların oluşturduğu kadrolar almıştır. Aynı zamanda devlet işleri askeri ve ulema sınıfı üyelerinin konakları yerine devlete ait ofislerde görülmeye başlamıştır. Tanzimat'ın gerektirdiği yeni bürokrasi artık konuttan farklılaşmış yeni ofislerde çalışırken, farklı hizmetlerin farklı ofis yapılarında yer alıyor olması da bu yapıların kent merkezlerinde toplanmasına ve kent merkezlerinin çekim gücünün artmasına neden olmuştur (Akbulut, 1992; Ortaylı, 2013; Yerasimos, 2007).

Tanzimatla başlayan merkezîyetçi batı tipi devlet modelinde, mekânsal yeniden yapılanma, sadece merkezi devlet kurumlarının yeniden düzenlenmesiyle sınırlı kalmamıştır. Daha önce millet ve cemaatlerin sorumluluğundaki eğitim, sağlık, hukuk gibi bir dizi kamusal ve kentsel hizmetler de merkezi devletin sorumluluk alanına dâhil edilmiştir. Bu tür kamusal hizmet yapılarının kentlerin makro formunu etkileyecek kadar güce sahip olduklarını söylemek mümkün olmasa da zaman içinde merkezi konum ve işlevde olanlarının önemli çekim noktaları haline geldiklerini söylemek mümkündür (Akbulut, 1992).

Bir başka önemli değişim, Batı ile artan ticaret ve iş ilişkileri sonucu yabancı sermayenin kendi finans kurumlarıyla imparatorluğa girişidir. Tüccarın malla doğrudan ilişkisini gerektirmeyen yeni ticaret biçimi ve yoğun yabancı sermaye yatırımları, kent merkezinde yabancı finans kurumlarının yer almasına neden olmuştur. Bunların merkezdeki konumları çevrelerinde iş hanları ve ofis yapılarının gelişmesine neden olur (Akbulut, 1992).

Kapitalizmin Osmanlı devletine girişiyle beraber, piyasa mekanizmasının ortaya çıkışı, sermayenin kentin çevresi ile kurduğu bağlantı ve ilişki biçimlerinde değişiklikleri zorunlu kılmıştır. Buharlı gemi ve demiryolunun kervan ulaşımının yerini almasına paralel olarak, haberleşme de sadece askeri sınıfın tekeline çıkararak, menzil ve ulaklar yerine, tüm topluma açık posta ve telgraf sistemiyle yapılmaya başlanmıştır. Bu durum ise kentlerde istasyon, rıhtım, postahane gibi yeni ulaşım altyapısını oluşturmuştur. Ticaret kalıplarındaki bu teknolojiye bağlı değişim, antrepo, otel gibi yeni yapı türlerini de ortaya çıkarmıştır (Akbulut, 1992; Ortaylı, 2013; Yerasimos, 2007).

Aynı şekilde Doğu ticaretinde de benzer değişimler ve oluşumlar söz konusu olmuştur. Doğu ticaret ve haberleşmesinde önemli bir durak ve menzil olan Üsküdar, 1873'te İzmit-Haydarpaşa demiryolu ve daha sonra Bağdat hattının hizmete girişiyle önemini büyük ölçüde yitirirken, Kadıköy, bu ilk batılılaşma döneminde, gelişen rıhtım, liman ve istasyon çevreleriyle yeni bir kentsel odak olarak belirlemiştir (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

Tanzimat'la beraber yönetsel yapıda ve kentsel mekânda yaşanan değişimlerin sonucunda, kentte ihtiyacı gittikçe daha çok hissedilmeye başlanan modern kentsel hizmetlerin sağlanması yönünde kent yönetiminde yeni düzenlemeye gitme ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu ortamda bulunan çözüm ise şehremaneti modeli olmuştur. Önce Galata ve Pera'nın gayrimüslim nüfusuna hizmet için kurulan Altıncı Daire olmak üzere yeni bürokrasiyi ve burjuvayı biçimlendiren nüfusun yer aldığı Yeniköy, Adalar ve Kadıköy gibi çoğunlukla gayrimüslimlerin yoğun yaşadıkları yörelerde kurduğu belediye idarelerince başarılı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ancak 67 yıllık görev süresinde, kaynak ve personel yetersizliği ve merkezi hükümet vesayeti sorunlarını çözemediği için asıl beklenen büyük atılımları gerçekleştirememiştir (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

Bir yerel yönetim biçimi olarak şehremaneti'ne başlıca iki önemli misyon yüklendiği görölr. Bunlardan biri doğrudan kent ve kentleşme ile diğerisi ise '*kentlileşme*' ile ilgilidir. Tanzimatçı devlet adamlarının çağdaş bir kent ve burjuva toplum yaratma arzuları şehremanetine yüklenen misyonda da kendini göstermiştir. Bir yandan şehremaneti'ne şehrin fiziksel koşullarının iyileştirilmesi, modern hizmet ve altyapı sağlanması görevleri verilmişken diğer yandan da ortak bir kentli davranış normlarını yerleştirmesi beklenmiştir. şehremaneti'nin İstanbul'a katkısının fiziksel koşullarının düzeltilmesinden çok belirli bir kentli yaşam tarzının yerleştirilmesinde olduğu söylenebilir (Akbulut, 1992).

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte İstanbul kentsel planlama çalışmalarının başlıca üç şekilde yapılandırıldığı gözlemlenmektedir (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013):

1. Yangınlar sonrasında mevcut dokuda gerçekleştirilen imar ve planlama uygulamaları
2. Kent bütünü ve geniş kent parçalarını kapsayan planlama çalışmalarını

3. Göçmenlerin yerleştirilmesi ihtiyacından doğan kent çevresindeki yeni alanların iskâna açılması

1860 yılında büyük bir yangın geçiren Kadıköy'de de ızgara plan ilkelerine göre bir düzenlemeye gidilir. 1860 yangını Söğütlü Çeşme Caddesi çevresinde İskele yakınlarında güney ve kuzeyinde yer alan birkaç yapı adası dışında, yerleşimin tümünde etkili olmuştur. Yangın yerleşimi neredeyse bütünüyle kül etmiştir. Yangın sonrasında hazırlanan ızgara planlı yapılaşmada yangın alanlarının mevcut dokuya entegrasyonu, İstanbul'da yaşanan diğer benzer örneklerdekinin aksine Kadıköy'de başarıyla çözümlenmiştir. ızgara planla beraber uygulamaya konulmasına çalışılan ancak pek başarılı olunamayan kâgir yapı yapma zorunluluğunun da bu kez şaşırtacak ölçüde başarıyla gerçekleşmiş olması söz konusudur. İstanbul'un diğer semtlerindeki başarısızlığın temelinde, kâgir yapının ahşap yapıya nazaran inşaat maliyetinin çok yüksek olması ve halkın çoğunluğunun bu tür bir yüksek maliyeti karşılayabilmekten uzak olması yatmaktadır. Kadıköy'deki bu başarı, bu alanda çok büyük bir maddi kaynağın sarf edilebilmiş olması ile dolayısıyla ticaret burjuvazisinin varlığı ile ilişkilidir (Akbulut, 1992).

Yangın alanlarının mevzi planlaması dışında İstanbul'un 19. yüzyılda kentsel dönüşümüne katkıda bulunan bir diğer mevzi gelişme ise, kent çevresindeki yeni alanların iskâna açılması yoluyla olur (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

Ulaşım teknolojisinin gelişmesine paralel olarak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Boğaziçi ve Marmara sahilleri boyunca doğu ve batı yönünde saçaklanmaya başlayan İstanbul'da mekânsal hareketliliğin ve nüfusun artması dışında 1860'lardan itibaren hızlanan göç sonucu da kent çevresindeki alanlar iskâna açılır. Bu alanların tümünün iskâna açılması belirli bir plan dâhilinde olmasa da mevzi planlama yoluyla gerçekleşen örnekler de vardır (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

19. yüzyıl'daki bu gelişmeler çerçevesinde, yüzyılın sonlarına doğru Kadıköy'de başlıca iki tür mekânsal gelişme biçiminin belirginleştiği görülür.

Yerleşme merkezinde Yeldeğirmeni, Bahariye gibi yeni gelişme alanlarında ızgara plan ilkelerine göre doğrusal sokaklar açılarak bitişik nizamlı yoğun bir yapılaşma izlenirken Kadıköy banliyölerinde ise geniş araziler içindeki köşklere oluşan seyrek dokulu bir yapılaşma biçimlenmeye başlar. Bu yerleşme biçimi İstanbul'daki ilk spekülatif hareketlere kaynaklık etmiştir (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

19. yüzyıl sonlarına doğru Kadıköy-Moda çevresinde gayrimüslim ve Levantenlerin yerleşme eğilimleri kararlılık kazanmıştır. 1868'de yabancıların da mülk sahibi olmalarına izin veren yasal düzenlemelerin ardından varlıklı Levantenlerin Galata, Pera ve Boğaziçi köyleri ile Kadıköy ve çevresinde mülk alımına hız verdikleri görülür. Örneğin Yavuz Sultan

Selim Vakfı'na ait olan Fenerbahçe ve yakın çevresinde yüz dönümün üzerinde bir arazi parçası, devletin içine düştüğü mali krizin ardından 1870'li yıllarda yok pahasına Belçikalı, İsviçreli ve Alman dört Levanten aileye satılmıştır (Akbulut, 1992).

Göztepe, Erenköy, Bostancı çevresinde ise daha farklı bir yerleşme karakteri belirlemeye başlar. Bu yörelerde önde gelen devlet yöneticilerinin geniş araziler içinde köşkler yaptırdıkları görülür. Tütün tüccarı Mehmet Efendi'nin, bu dönemde Göztepe çevresindeki girişimi, bölgedeki arsa spekülasyonuna hız kazandıran önemli bir ilk örnek teşkil eder. Tütüncü Mehmet Efendi 1880'lerin başında Göztepe çevresinde arşını 30 paradan 1000 dönümlük bir arazi satın almıştır. Araziyi 10 ila 25 dönümlük parsellere ayırarak önde gelen devlet memuru ve bürokratlara satmaya başlar. Öyleki, bu dönem o çevreye tam 119 paşanın yerleştiği söylenir (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

Abdülhamit döneminde devlet ileri gelenlerinin akımına uğrayan Kadıköy banliyöleri, varlıklı Levanten ve gayrimüslim burjuvazinin de rağbet ettiği yerlerden biri olarak 1880'lerden başlayarak kamu yatırımlarından da aslan payını almaya başlamıştır. 1890'da Havagazı ve 1894'de Terkos Suyu'na kavuşan Kadıköy, Cumhuriyet sonrasında da İstanbul'un hem tramvay, hem de banliyö tren ulaşımına sahip yegâne semti olur. Bu anlayış içinde Cemil topuzlu paşa döneminde (1912-1914) İstanbul'un en başarılı belediyeçilik uygulamalarından birine sahne olması tesadüf sayılmamalıdır (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

Batı'da 19. yüzyıl sanayi kenti Ortaçağ'dan kalma surların dışına taşmıştır. Dünya ile ilişkilerini buharlı gemiler ve demiryolları ile kurmaya başlamış, yeni ulaşım teknolojilerinin getirdiği imkânlarla mekânda yayılmaya başlamıştır. 19. yüzyıl kentinde, bu yeni ulaşım teknolojilerinin sağladığı kolaylıklarla artan nüfus kent çevresine yayılır. Kent makroformları alabildiğince saçaklanmakta ve kent mekânlarına yeni ulaşım yapıları eklenmektedir. Bu dönemdeki ulaşım teknolojileri olan buhar gücü ve raylar, sanayileşmemiş İstanbul'un da önüne alınmaz bir biçimde saçaklanarak büyümesi için gerekli ivmeyi yaratmışlardır.

İstanbul şehir içi vapur işletmeciliği İstanbul'un 19. yüzyılda makroformunu başka hiçbir ulaşım aracı veya imar hareketi ile kıyaslanamayacak ölçüde değiştirmiş ve etkilemiştir. Boğaziçi'nin uzak köyleri ile Kadıköy yakası şehirle bütünleşmiştir. Kadıköy'ün XIX yüzyılın ikinci yarısından itibaren gösterdiği gelişmede, aynı zaman diliminde İstanbul'da şehir hatları vapur işletmeciliğinin başlamasının önemli bir etkisi vardır. Vapur işletmeciliği ile Boğaziçi, Kadıköy çevresi, Kartal, Adalar, Bakırköy, Yeşilköy sahilleri kalabalıklaşarak sürekli iskân merkezleri haline gelmişlerdir (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

Kadıköy ve Haydarpaşa'nın bugünkü yerleşme yapısı özellikle 19. Yüzyılın ikinci yarısında oluşur. Anadolu yakasında liman inşa edilmesi ihtiyacı Haydarpaşa'da noktalanın İstanbul Bağdat Demiryolu'nun sonucudur denebilir.

İstanbul'a ilk demiryolu bağlantısı Anadolu üzerinden sağlanmıştır. İzmit demiryolu hattının 1873 yılında hizmete girmesiyle İstanbul demiryolu bağlantısına kavuşmuş ve demiryolu İstanbulluların hayatına girmiştir (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

1873'de Haydarpaşa-İzmit güzergâhında hizmete giren Anadolu Demiryolu ile Haydarpaşa Garı ve mendireğin inşası dolayısıyla Kadıköy Yeldeğirmeni bölgesi bir konut alanı olarak gelişmeye başlamıştır. Burada gar, mendirek ve demiryolu inşaatında çalışan Alman teknisyen ve işçileri ile bunlarla birlikte yerli Museviler iskân edilmişlerdir. Museviler burada Kadıköy'ün ilk büyük apartmanlarını kurar ve yaşarlar.

Anadolu yakasında, demiryolu ile meydana gelen gelişmeyle beraber, Fener, Kızıltoprak ve Erenköy çevresinde büyüklü küçüklü mahalle ve yerleşmelerin oluştuğu, II. Abdülhamit'in son yıllarında Suadiye ve Bostancı'da yazlık köşkler yapıldığı bilinmektedir. 1877-1878 Türk-Rus Harbi ve 1912 Balkan Harbi göçmenlerinin önemli bir kısmının Göztepe'de demiryolu çevresine yerleştirilmeleri de bu yörenin gelişmesinde önemli bir ivme yaratmıştır (Akbulut, 1992; Tekeli, 2013).

Gerek Yeldeğirmeni ve Haydarpaşa'nın mütevazı mahalleleri gerek Bahariye, Moda, Kalamış ve daha ötelere uzanan varlıklı semtler ve konakların burjuva yaşantısı, Kadıköy'e yüzyıl başlarında iyice belirginleşen farklı bir kimlik kazandırmıştır.

Ekonominin dışı açılması ve kapitalistleşme ile birlikte sahip oldukları beceriler sayesinde toplumda avantajlı bir konuma yükselen Rum ve Ermeni gibi gayrimüslim topluluklar Levantenler ile birleşerek önemli bir kaynak birikimi sağlamışlardır. Orta ve üst gelir gruplarına mensup olup, hızlı bir kentlileşme süreci yaşayan bu gruplar, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sağladıkları sermaye birikimini, kentlerde kendi mekânlarını yeniden üretmek üzere değerlendirirler.

İstanbul'da bu grupların yoğun olarak yaşadıkları yerlerin çoğunda kentsel mekân 19. Yüzyıl boyunca tam da Tanzimat yöneticilerinin arzuladıkları şekilde dönüşür. Yoksul Müslüman mahallelerinde gerçekleştirilemeyenler, bu alanlarda sanki biraz da kendiliğinden gerçekleşir. 'Kentli' bir yaşam tarzı ortaya çıkar. Bu dönüşümün en başarılı, fakat en az bilinenlerinden biri de İstanbul'un seçkin konut alanı olarak bilinen 1860'lar sonrası Kadıköy'ünde gerçekleşir (Akbulut, 1992).

5.1.3 Kadıköy’de Kamusal Mekânları ve Ekinsel Üretim

Kadıköy’ün Batılı anlamdaki kentleşme sürecindeki ilk kamusal hayatına ve bu süreçteki kamusallığın canlılığına dair bilgilere Adnan Giz’in 1900-1950 arası döneme dair aktardığı anılarında rastlamaktayız (Giz, 1994).

Adnan Giz’in anılarında, Yazlık ve Kışlık Mısırlıoğlu Tiyatroları, Kuşdili Hilal Sinema ve Tiyatrosu, Süreyya Sinema ve Tiyatrosu, Yazlık ve Kışlık Opera Sinema ve Tiyatroları, Hale Sineması ve Tiyatrosu, o dönemin kültürel canlılığın mekânları olarak ele alınmışlardır. Yazar, özellikle İki dünya savaşı arasındaki yıllarda, bu mekânların her birindeki canlı kent yaşamını detaylı olarak kaleme almıştır (Giz, 1994).

“...Kadıköy İskelesi’nden Altıyol’a çıkarken soldaki Halitağa Caddesi’ne girin, az yürüdüktan sonra sağda, Kadıköy’ün tarihi Askerlik Şubesi’nin karşısında Bayramyeri Sokağı ile Yavuztürk Sokağı arasında kalan ada, Kadıköy’ün bugün eşi benzeri olmayan bir eğlence sitesini oluşturuyordu...”(Giz, 1994).

‘Bir Zamanlar Kadıköy’ adlı eserinde Giz, ‘Kadıköy’ün bu eşsiz eğlence merkezini’ mahalle esnafı ve komşuluk ilişkilerinin de üzerinde durarak, sokakların kamusal kullanımlarını, çocukların da yer aldığı çok çeşitli etkinliklerin detaylı tasvirleriyle ele almış ve kendi anıları çerçevesinde aktarmıştır.

“...Halitağa caddesinden bir hayli alçakta kalan bu meydana dik bir yamaçtan inilirdi. Bu meyil, çocukların pek sevdiği telden kayma imkânını sağlardı. Bu işi yönetenlerden bir, iki kişi yamacın başında, bir kabadayı da sonunda bulunurdu. Telden kaymak isteyenler birkaç gruba ayrılabilirdi. Önce normal çocuklar ki bunların pek küçüklerinin telden düşmesinden korkulurdu, düşen de olurdu...”(Giz, 1994).

Giz, Kadıköy’de bu ‘bayramyerinin’ yanında yüksek bir bahçenin varlığından bahseder. Burası Mısırlıoğlu hamamının bahçesidir. Bu dört beş kurnalı küçük hamam, eski Mısırlıoğlu malikânesinin hamamıdır. Bu hamamdan doğudaki Yavuztürk Sokağı’na kadar uzanan geniş alanı Mısırlıoğlu Bahçesinin kapladığını belirtmektedir. Giz, bu bahçeyi ve bahçedeki etkinliklere dair anılarının bazılarını şöyle tasvir etmektedir (Giz, 1994):

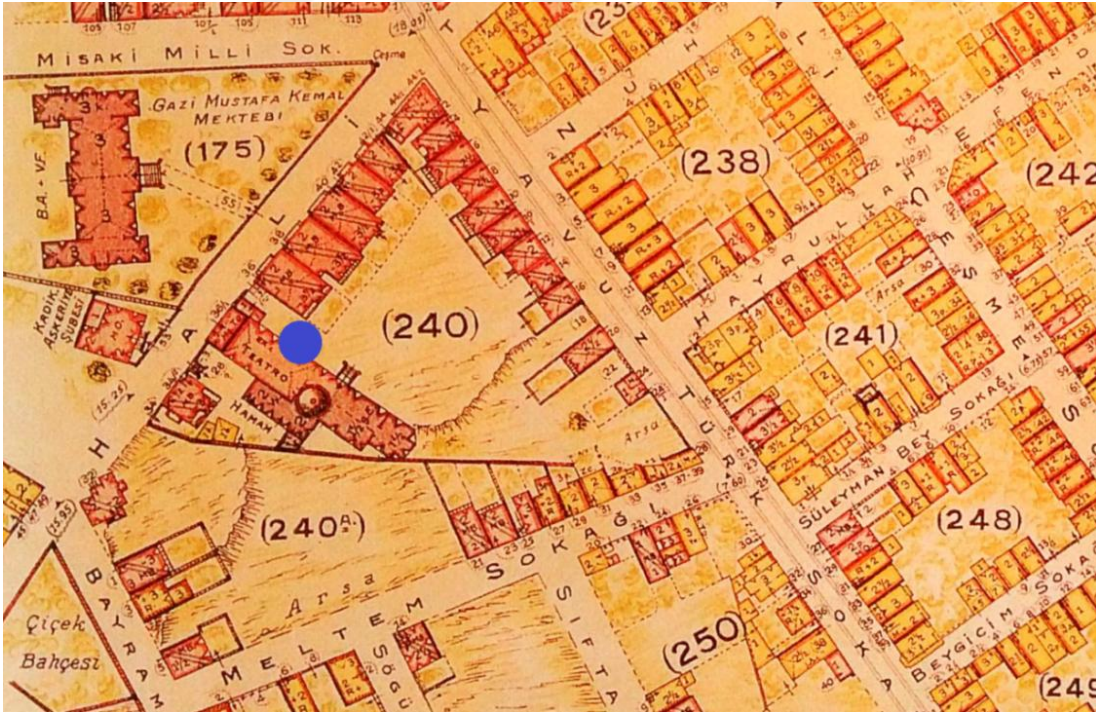
“...Önce alabildiğine ferah bir bahçenin ortasında, daire şeklindeki büyük havuz gözü okşardı. Havuzun yanında incesaz köşkü vardı. Mısırlıoğlu bahçesi bir eğlence yeri olarak üçe bölünmüştü. Sağda, hamamın sırasında yine Abdülaziz devri üslubunda tek katlı ve uzun bir bina vardı ki kışlık sinema ve tiyatro olarak kullanılırdı... Bahçenin Yavuztürk Sokağı ile sınırlı olan kısmı ise yazlık sinema ve tiyatroya ayrılmıştı ve kapısı bu sokak üzerinde bulunuyordu...”

“...Annem, bu bahçede akşam çayını içerken saz dinlemeye meraklıydı. O güzelim yaz akşamlarında yeni elbisemi ve beyaz iskarpinlerimi giydirerek elimden tutar, yanında bir iki davetlisiyle evden çıkardık. Bu saatte köşedeki kahvenin önü sulanmış, işlerinden dönen memur ve işçiler kahvenin önünü doldurmuş olurlardı. Çarşı esnafının ayrı ayrı nağmelerle malını övmeye çalıştığı bu haziran akşamlarının her dakikası tekrar, tekrar yaşamaya değerdi...”

“...Gazinoya altıdan sonra gider, sekiz-sekiz buçuk gibi eve dönmeye hazırlanırdık. Oysa bu saatte bahçe sinemasının zamanı gelmiş olurdu. Gözüm ve aklım orada kalırdı hep. Benim yerim gazino kısmı değil, bu bahçe sinemasıydı ve Şarlo'nun, Duglas'ın Marks Linder'in bir filmini görebilmek için can atar ama derdimi anlatamazdım...”

Mısırlıoğlu Kışlık Tiyatro ve Sineması'nda, o dönemin çeşitli tiyatro grupları, Darülbeydi'den ayrılan sanatçılar, İstanbul ve Sahir Operetleri ve çeşitli tuluat kumpanyaları oyunlar sergilemişlerdir (Giz, 1994).

20. Yüzyılın ilk çeyreğinde, ancak 19. yüzyıl ortalarından itibaren gelişmeye başlamış olan kentleşme sürecinin gelmiş olduğu son aşamada, Giz'in anılarında eğlence mekânları olarak bahsetmiş olduğu bu kültürel etkinlik mekânlarının, Kadıköy'de kamusal yaşamın ve kamusal yaşamın canlanmasında önemli etkileri olan kültürel mekânlar olarak değerlendirmeleri yanlış olmayacaktır. Bu çerçevede bu mekânların varlığı 1930'lu yıllarda hazırlanmış olan Pervitiç haritalarında sorgulandığında, bu mekânların önemli bir kısmının somut olarak yerlerinin tespit edilmesi mümkün olabilmektedir. Nitekim 11 pafta numaralı, 1939 tarihli Pervitiç haritasına bu gözle bakıldığında, Adnan Giz'in yerini tarif etmiş olduğu Mısırlı Hamamı tespit edilebilmektedir. Aynı harita hamam binası yanındaki tiyatronun varlığını da ortaya koymaktadır.



Harita 5.1.: Mısırlıoğlu Sinema ve Tiyatrosu

Kaynak: Pervitiç Haritaları; Pafta 11, 1939

Giz, Aktör Ahmet Fehim Efendi'nin (1856-1930) anılarında, II. Abdülhamit devrinde, Kadıköy'de Takvor isimli birinin işlettiği Zamboğlu Bahçesi ve kapalı tiyatrosundan söz

ettiğini belirtmektedir. Kadıköy ile ilgili anılarının başlangıç tarihi 1920 olan Giz, bu tarihte böyle bir tiyatronun var olmadığını da altını çizmektedir. Ancak, Mısırlıoğlu, Bayramyeri Sokağı'nda Zambakoğlu Akareti verilen birbirine benzer beş, altı binanın varlığına değinir. Bu sokağın Halitağa Caddesi ile birleşen köşesinde, etrafı demir parmaklıklarla çevrili salata ve çiçek yetiştirilen bir bahçenin varlığından ve bahçenin Zamboğlu Bahçesi adı ile bilindiğinden bahseder. Mısırlıoğlu gibi Tanzimat Devrinin gayrimüslim iş adamlarından biri olan Zamboğlu'nun adını taşıyan tiyatronun büyük ihtimalle burada yer almış olabileceğine dikkat çekmektedir (Giz, 1994).

Yeni gelişen kentleşme ve kozmopolitleşen kent ile beraber Moda Kalamış bölgesinde bu dönemde yoğunlaşan açık ve kapalı gazinolar da *boş zaman* unsurunun yeni mekânlarının oluştuğunu işaret etmeleri açısından önemlidirler. Mühürdar Gazinosu, Koço, Bomonti ve Küçük Moda Gazinoları, Kalamış'ta Todori, Fenerbahçe'de Belvü Oteli ve Gazinosu bunların başlıcalarıdır. Suadiye'nin bakımsız kıyılarında hayli emek verilerek yapılan Suadiye Plajı ve Gazinosu da bu semtin o dönem yapılandırılan mekânlarından. Tüm bu mekânsal oluşumlar o dönem Kadıköy'ün kamusal yaşamında önemli değişimlere ve gelişimlere etki etmişlerdir (Giz, 1994).

Geçmişte çayırlar günümüzün petrol kuyuları gibidir. Savaşta ve barışta başlıca taşıt olan atları beslemişlerdir. Bu sebepten sanayileşme ve kentleşme öncesinde Osmanlı döneminde ülkede çayırların önemli bir bölümü devletin malı olarak iş görmüştür. İlkbahar aylarında atları otlatılma zamanlarında devlet büyükleri için buralarda şenlikler, şöenler düzenlenirdi (Giz, 1994).

Çayırlar bu resmi durumlarının dışında halkın 'teferrüç' ihtiyacını da karşılardı. Arapça teferrüç kelimesinin sözlükteki karşılığı '*gamı gidermek ve ferahlamak için kira çıkmak, gezmek ile üzüntüyü gidermek*'tir (Giz, 1994).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Kadıköy'deki çayırları şu şekilde sıralamak mümkündür (Giz, 1994): Haydarpaşa Çayırı, Paşa Çayırı, Moda Çayırı, Kuşdili Çayırı, Yoğurtçu Çayırı

Kadıköy'ün tarih ve edebiyatında önemli bir yer alan Kuşdili Çayırını ve buradaki yaşamı ise Giz, anılarında şu şekilde dile getirmektedir (Giz, 1994):

“...Kuşdili Çayırı'nın gözde olduğu yıllarda, ikindiye doğru –öteki çayırlarda olduğu gibi- hanımlar çocuklarıyla gelir, getirdikleri yaygı ve kilimlerin üzerine oturur, çocuklar çeşitli oyunlarla eğlenirdi. Akşamdan sonra kalabalık o kadar yoğunlaşırdı ki piyasacılar kendilerine yol açmakta güçlük çekerlerdi. Kimler gelmezdi bu piyasaya? Her yaşta memurlar, esnaf, emekli, aydın, okumamış saygılı ve bıçkın kimseler...”

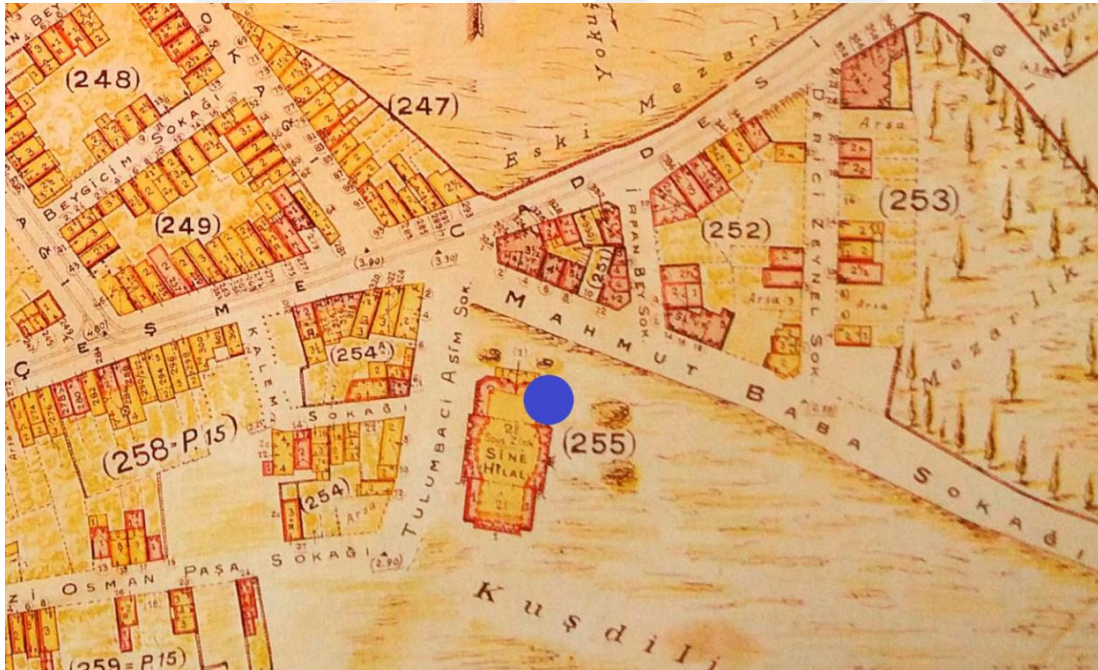
Geçmişin gönül ilişkileri için de çayırlar, kırlar ve mesireler en uygun yerlerdir. Giz, 1923-24 yıllarında Kadıköy'deki bayanların bir hayli özgürleşmiş olmalarına istinaden bu flörtöz

ilişkilerin de çayırda oldukça görünür bir hal aldığına değinmektedir. Bu yönüyle bile olsa bu çayırların önemi, kozmopolitleşen kent yaşamında boş zaman olgusunun kamusal ortamda değerlendirilir olmasına yönelik anlam kazanmaya başlamasıyla da ilişkilidir.

1908 Meşrutiyetinden sonra, Kuşdili Çayırı'na olan ilginin giderek artmış olduğunu dile getiren Giz, bunun nedeni olarak kadınların bu seyrana katılmış olmasına ve bu özgürlüğün Cumhuriyet döneminde giderek artmasına bağlamaktadır (Giz, 1994).

“...Ailenin yaşlı hanımlarını kandırarak geldikleri bu gezinti yerinde, onların birkaç gidiş geliştikten sonra yorulup bir yana oturmaları üzerine genç hanımlar ve kızlar birbirlerini kovalarcasına piyasaya katılırlardı. Bu çılgın ve yorulmak bilmez gidip gelmenin amacı, zevki neydi? Bunda, evin baskısından kurtularak hava almak, mehtabı görmek, eş dostla gırgır etmek ve yerli yersiz gülerik boşalmak gibi istek ve duygular var olmakla beraber, kadınlar ve kızlar için beğenilmek, uzak bir hayal de olsa yuva kuracağı bir erkeğe rastlamak emeli bulunabilirdi...”(Giz, 1994).

Kuşdili Çayırında en az yarım yüzyıl hizmet vermiş olan bir tiyatro ve sinema binasının varlığı da söz konusudur. Kuşdili Tiyatrosu Kadıköy’de alaturka temaşanın, bir halk sanatı olan Tuluat’ın merkezi olmuştur. Aynı zamanda sinema olarak da kullanılmıştır. 19. Yüzyıl başında bu çayırın kıyısında yer almış olan Hilal Sineması (Pervitiç, 1938 -39) ya da Kuşdili Tiyatrosu (Giz, 1994) bugün itfaiye binası olarak kullanılmaktadır (Harita 5.2., Harita 5.3.).



Harita 5.2. : Hilal Sinema ve Tiyatrosu (Kuş Dili Çayırı)

Kaynak: Pervitiç Haritaları; Pafta 11, 1939



Harita 5.3.: Kadıköy İtfaiye Binası, Kuşdili

Kaynak: Google Earth, Görüntü Kopyalama Tarihi:25.05.2017 (URL-64)

1920’li yıllarda bu binanın tramvay müzesi olarak kullanıldığını, Adnan Giz’in anılarından öğreniyoruz (Giz, 1994):

“...Kadıköy’ün eski yapılarından Kuşdili Tiyatrosu’nun, bir tiyatro ve sinema müzesi olmasını gönül isterdi. Yıkılıp yerine apartman yapılmadığına ve tramvay müzesi olarak kaldığına da teşekkür etmek gerekir. Ancak kapısına bu binanın bir tiyatro olarak inşa edildiğini ve yarım yüzyıl bu görevi gördüğünü hatırlatacak bir plaketin çakılması düşüncesiyle. Kuşdili tiyatrosunun hangi tarihte inşa edildiğini bulamadım. Birinci Dünya Savaşı’nın son yıllarında faaliyet gösterdiğine göre Meşrutiyet döneminde yapılmış olmalıydı...”(Giz, 1994).

“... Yapının eski şeklini hatırlamaya çalışıyorum: Büyücek bir salonu ve tek kat locaları vardı. Sahnesi büyüktü. Derinlemesine bir koruyu canlandıran daimi dekoru çocukluğumda ilgimi çekerdi. Avcı kıyafeti ile monologa çıkmış bir aktör tüfeğini dekordaki ağaçlara doğru boşaltınca, otların arasından bir tavşanın kaçtığını görür gibi olmuştum...”(Giz, 1994).

Doktor Müfit Ekdal, 2011 yılında, 11 Ocak tarihli Gazete Kadıköy’deki yazısında Kuşdili Tiyatrosunu ele almıştır. Şunları aktarmaktadır:

“...Kuşdili’nde bugün Tramvay Müzesi’nin bulunduğu yerde bir sinema vardı. Uzunlamasına yapılmış tek katlı binanın hemen, hemen hiçbir lüksü yoktu. Buna rağmen Kuşdili sineması, Hamdi’nin Gazinosu ve bunların yer aldığı Kuşdili Çayırı Kadıköy’ün gözde eğlence yeriydi. Sinemanın içinde, yerden bir buçuk metre kadar yükseğe yapılmış iki sıra basit locaların arka duvarlarına ut, keman, kanun, klarnet, tambur, kudüm, tef gibi musiki aletlerinin siyah renkte çizilmiş kompozisyonları görülürdü. İçinde

birkaç hasır iskemle bulunan localara her müşteri girişinde yalın tahta kapılar gıcırta ile açılır, loş sinemaya birden ışık huzmesi dolar, hemen kapatılırdı. Halkın oturacağı yerler 5-6 kişilik uzun tahta banklardı. Girişten sahneye uzanan yolun sonundaki piyanoyu, daima siyah elbiseler giyen kosa boylu bir Musevi kadın çalar, İskender isminde bir genç de kemanla ona eşlik ederdi. Sessiz filmlerin oynadığı sinemada filmin heyecanını müzikle pekiştirmek adet olmuştu. Piyanist hanım bu işi pekiyi bilir, filmin konusuna göre bazen hüzünlü bazen heyecanlı, bazen de hızlı müzik parçalarını adapte eder, bir taraftan da notaların bulunduğu yere koyduğu romanını okurdu. Aynı anda film seyreden, piyano çalan, roman okuyan bu hanımı merakla izlerdik...” (Ekdal, URL-65).

“...Kuşdili Sineması aslında tiyatro olarak yapılmış, sonradan her iki görevi de üstlenmişti. Beyaz sinema perdesi kalkınca sahne meydana çıkar, büyük bir orman panosu görülürdü. Kuşdili Tiyatrosu yapılmadan önce Kurbağalıdere kenarında başka bir tiyatronun olduğu, tiyatro yapıldıktan sonra da faaliyet gösterdiği, 1912 yılının Ağustos ayında Peyami Sabah Gazetesi’ndeki bir ilandan anlaşılmaktadır...” (Ekdal, URL-65).

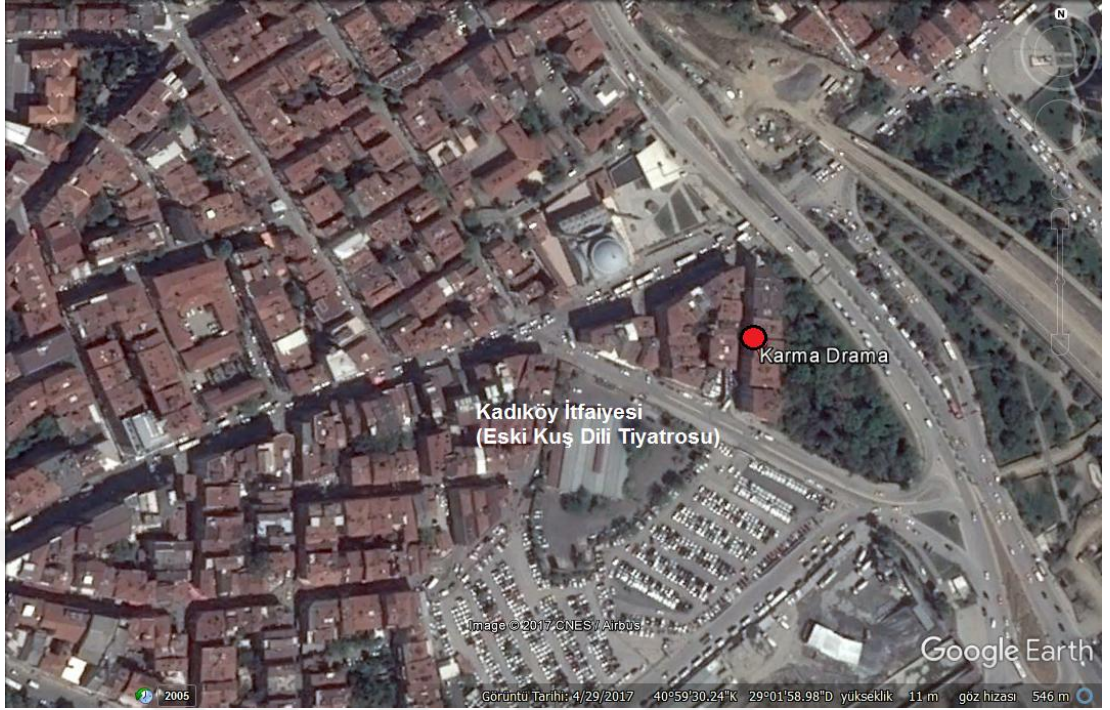
“...Henüz daha Kadıköy’de elektrik yokken Hamdi’nin Gazinosu ve Kuşdili Sineması kendi elektriğini üretirdi... 1926 yılından sonra kolla çevrilen film makinesi kaldırılmış, elektrikle çalışan cihaz getirilmişti. O yıllarda sinema makinesini bir Rum işletirdi... Mustafa Gökmen’in araştırmalarına göre, bina ilk zamanlar Fuat Uzkinay, Cemil Filmer tarafından işletilmiş, fakat daha sonraları Kadıköy’de birkaç sinemamın işletmeciliğini elinde tutan Rus Musevisi Siroçkin’e geçmişti. Bir müddet Cevdet Güldürücü binayı kiralamış, kendisi de içinde oturmuştu. 1931 yılında Kuşdili sinema ve tiyatrosunun Emlak ve Eytam Bankası tarafından yıllık 1000 lira bedelle kiraya verileceğine dair gazete ilânı çıkmıştı. Sinemanın üzerinde bir de kafeterya vardı. Yandan bir merdivenle çıkılırdı... Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra işgal kuvvetleri İstanbul’a dolunca, tiyatro ve sinema faaliyetlerine istilacı kumandanlar izin vermemiş, bina kapatılmıştı. Fakat 6 Ocak 1920 tarih ve 10827 sayılı Peyami Sabah Gazetesi’nde çıkan ilân, sinemanın yeniden açıldığını bildiriyordu ...”(Ekdal, URL-65).

“...1966 yılında şehirde tramvaylar kaldırılırken Kuşdili Sineması’nın içine raylar döşenerek 1967 yılından itibaren bu bina Tramvay Müzesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1970 yılında Tünelden sökülen tarihi makineler de getirilip müzeye kondu. Böylece bir dönemin pek gözde ve aranana eğlence yeri olan Kuşdili Sineması tarihe karıştı...” (Ekdal, URL-65).

Bugün Kadıköy itfaiyesi olarak işletilen bina için, Damla Özen, kendisi ile yapılan mülakatta, Adnan Giz ile aynı idealleri paylaştığını bilmeden, gönlünde yatani umutla dile getiriyordu:

“Hemen şurada bir tiyatro varmış bir zamanlar... Hem de dönemin en çok işleyen tiyatrolarından. Neden onu bir müze yapmayalım! Bir tiyatro müzesi hayalimiz var bizim...” (Özen, Mülakat-05)

Damla Özen ve Togay Kılıçoğlu, 2014’den beridir Hasanpaşa Mahallesi Derici Zeynel Sokakta çalıştırdıkları Tiyatro mekânı ‘*Karma Drama*’ ile, aslında, hemen yanı başlarındaki bu eski Kuşdili Tiyatrosu’nun yerelde var olan belleğinin de bir devamlılığını sürdürme çabasındadırlar.



Harita 5.4.: Karma Drama Tiyatro, 2017

Kaynak: Google Earth, Görüntü Kopyalama Tarihi:31.05.2017 (URL-64)

Moda, Cumhuriyet'e kadar, çoğunlukla gayrı Müslimlerin ve Levantenlerin oturduğu bir semttir. Cumhuriyet ile beraber Türk aydın ve bürokratlarının da yaygın olarak yerleşmeye başladığı bir semt halini almıştır.

Giz, anılarında Moda Çayırı ile ilgili olarak Türk basınına dolayısıyla Türk kamuoyunu derinden ilgilendiren bir olayın detaylarını şu şekilde aktarmaktadır (Giz, 1994):

“...1836 yılında (II. Mahmut padişahtr ve Tanzimat üç yıl sonra ilan edilecektir) William Churchill isimli bir İngiliz, Moda Çayırı'nda avlanırken daha biçilmemiş otlar arasında kuzusunu otlatan bir Türk çocuğunu vurur. Kapitülasyonların koruyucu hükmüne rağmen tutuklanarak hapse atılır. İngiliz Elçisinin karşı çıktığı bu olay, iki devletin arasını ciddi şekilde açar. Sonunda Churchill'i serbest bırakan Osmanlı hükümeti bir tazminat ödemek zorunda bırakılır. İngiliz, ödün olarak, İstanbul'da bir gazete çıkarılmasını ve bunun için de para yardımı yapılmasını talep eder. 1831'den beri İstanbul'da tek Türkçe gazete olarak devletin resmi yayın organı (Takvim-i Vakayi) çıkarılıyordu. Churchill Efendi'ye (Ceride-i Haavadis) adını alacak olan ikinci Türkçe gazetenin imtiyazı verilerek gereken yardım yapılır ve ayrıca yüksek bir maaş bağlanır. 1841 yılında bir İngiliz'in İstanbul'da Türkçe gazete çıkarma girişimi garip görünse de aslında bu gelişim İngiliz kapitalizminin Asya'ya yayılması ve Hint yolunun güvenceye alınması sürecinde, o dönemdeki hâkim burjuvazi ortamındaki kültürel hareketliliğin de bir uzantısıdır...”

Birinci Dünya Savaşı koşulları sonrasında, Kadıköy'ün meşrutiyet döneminden başlayarak gelişen kentleşme ortamındaki kültürel alt yapısı, Türk edebiyatçıların da buraya akın etmesiyle daha da zenginleşmiştir. Özellikle İstanbul'un kahırlı Mütareke yılları denilebilecek 1918-1922 döneminde, şehirde yaşayan edebiyatçıların ünlüleri Kadıköy'e yerleşmişlerdir. Ahmet Rasim, Faruk Nafiz, Refik Halit, Fahri Celal gibi önceden bu semtte oturanlardan başka, o dönemde, Kadıköy'e yerleştiği bilinen yazarlar şunlardır: Ömer Seyfettin, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Yahya Kemal, Halit Fahri, Reşat Nuri, Salih Zeki, Mahmut Yesari, Ali Naci, Haşim Nahit, Cemil Sena. Bunlardan başka Nazım Hikmet, Suat Derviş gibi bu dönemde yeni adları duyulmaya başlayanlar da yine Kadıköy'de oturmaktadırlar. Aralarında bir sohbet grubu oluşturan Halit Fahri, Faruk Nafiz, Fahri Celal, Salih Zeki sık, sık bir araya gelmişler, bazen Ahmet Haşim, Ömer Seyfettin, Yusuf Ziya da onlara katılmışlardır (Giz, 1994).

Kadıköy'de geçen bu yıllara dair anılarında Halit Fahri şunları dile getirmektedir (Giz, 1994):

“...O tarihte Kadıköy aşağı yukarı bir şairler beldesi olmuştu. Hepsi de arkadaşlarım, sevdiklerim, her gün Babıâli Yokuşu'nda ve mecmua idarehanelerinde karşılaşır saatlerce sohbet ettiklerimdi. Şimdi akşamlarımızı da beraber geçirmekle, beraber gezmeye, beraber yazmaya, hatta Moda ve Şifa kıyılarında sık, sık rastladığımız güzellere beraber âşık olmaya başlamıştık...”

O dönemdeki basın tarihinin tanınmış gazetesi Akşam, 20.9.1918 günü yayın hayatına girmiştir. Bir bilgiye göre üç ortağın koyduğu 250'er liradan 750 lira ile, bir başka bilgiye göre ise beş ortağın topladığı 1250 lira sermaye ile çıkarıldığı ifade edilmiştir. İşe, Darülfünun'da öğretim üyesi ve gazeteci Kazım Şinasi öncülük etmiştir. Öteki ortaklar yine Darülfünun'da öğretim üyesi ve yazar Necmettin Sadık ve yaptığı edebiyat polemikleriyle tanınmış Ali Naci'dir. Bir süre sonra Falih Rıfkı da ortak ve yazar olarak aralarına katılmıştır (Giz, 1994).

Planlanana göre gazete başlangıçta bir matbaada dizilecek, başka bir matbaada beş bin kadar basılacaktır. Bu sırada Birinci Dünya Savaşı Osmanlı Devleti ve Müttefiklerinin yenilgisi ile sona ermiştir. Mondros Mütarekesi, Damat Ferit Hükümetleri, Anadolu'da Milli Hareket'in başlaması gibi önemli olaylar sonrasında Akşam'ın Kuvay-ı Milliye'yi destekleme yolunu seçmesi, gazetenin tutulmasını sağlamıştır. Adından da anlaşılabilceği gibi, öğleye doğru çıkan gazete, yalnız İstanbul'da satılmak riskini göze almış, bu yüzden de birkaç kez kapanmak tehlikesiyle karşılaşmıştır. Ancak Anadolu'dan aldığı önemli haberleri yayınlamak tehlikeyi atlattığı ve tirajını yükseltmiştir. Gazetenin Fuat, Bilal, Saadetin Bey'ler gibi cesur ve gayretli muhabirleri savaş haberlerini en doğru nitelikte derlemek için her fedakârlığı göze almış, gazete'de bu haberleri sansürden kurtarıp okuyucularına sunmaya çalışmışlardır (Giz, 1994).

Akşam'ın Kadıköy ile ilişkisine gelince; çok genç yaşta bu gazetede çalışmaya başlayan Hikmet Feridun Es'in anılarında bunun cevabı bulunabilmektedir (Giz, 1994):

“Akşam gazetesi, bir kentin değil, bir semtin tirajına güveniyordu. Ona Kadıköy Gazetesi diyenler çoktu. O devirde Kadıköy yalnız İstanbul'un değil, bütün ülkenin en aydın semti olarak tanınmıştı ve Akşam gazetesi Kadıköy'de sabah gazetelerinden fazla satardı”

Akşam'ın okuyucuları gibi yönetici ve yazarları da çoğunlukla Kadıköylüdür. Patronlardan Kazım Şinasi, Necmettin Sadık Kızıltoprak'ta, Yazı işleri Müdürü Esat Mahmut, Selami İzzet, Vâlâ Nurettin Kadıköy'ün muhtelif semtlerinde oturmaktadırlar. Gazetede yıllarca tıbbi konular yazmış olan Ekrem ve Mükerrerem Emin Kardeşler de o dönemde Kadıköy'ün önemli tanınmış doktorlarıdır (Giz, 1994).

XX. yüzyılın ilk çeyreğinde, Kadıköy'de yerleşen genç yazar, edebiyatçı ve tiyatrocuların genel anlamda ortak bir derdi vardır: *Parasızlık*.

“...Yahya Kemal'in Mütareke'nin o sıkıntılı günlerinde ikinci kez Kadıköy'de oturduğunu görüyoruz. Tahminlere göre 1919-1920 kışında, Altıyol'a yakın, eski ahşap ve kocaman bir evin, yine büyük bir odasını, ayda yirmi lira gibi o zaman için yüksek sayılacak bir kira ile tutmak zorunda kalmıştı... O yılın şiddetli bir kış gecesinde Halit Fahri ve Faruk Nafiz, üstadı ziyarete giderler. Üşütmüş olacak, onları yatakta yorganına sarılmış olarak kabul eder. Rüzgâr pencereden sırtlarına üfler, mangaldaki ateş sönmek üzeredir. Söz edebiyattan açılmıştır ama konu ne kadar hararetle olursa olsun soğuktan, Hece Şairlerinin dişleri birbirlerine çarpmaktadır. Gitmek için kaç kere izin isteseler, Üstat yorganına biraz daha sarılarak oturmaları için ısrar eder. Halit Fahri diyor ki: Şairin Leyla'sı bile yıkandığı gölde bizim kadar ürpermemiştir!” (Giz, 1994).

“...oturduğu yer Altıyol semti ve Osmanağa Mahallesi'nin sınırları içindedir. Nasılsa halen adı değiştirilmeyen Şemsitap Sokağı çarşıdan Altıyol'un merkezine gelince soldaki sokaktır. Eskiden yalnızca Halitağa Caddesine çıkan bu sokağın evleri genellikle sol yanındaydı. Burada ihtiyar bir kız olan Matmazel Liza'nın bir odasına pansiyon olarak yerleşmişti. Matmazel Liza'nın pansiyonunda Halit Fahri'den önce Cenap Şahabettin ve Hüseyin Suat da oturmuşlardı. Halit Fahri'nin odası, kısa zamanda genç edebiyatçıların toplantı yeri olmuştu. Sürekli gelen konuklar arasında, Faruk Nafiz, Reşat Nuri, Fahri Celal, Salih Zeki, Haşim Nahit, Altıyol'daki Fecir Kitabevi'nin sahibi Ressam Cevdet, bugün unutulmuş şairlerden Ali Mükerrerem ve Reşidpaşazâde Akif vardı. Bazen Ömer Seyfettin, Ahmet Haşim, Yusuf Ziya da gelirdi... Memurlar, yazarlar ve halkın büyük çoğunluğu gibi geçim sıkıntısı çeken Halit Fahri yemeklerini, çarşıda kerestecilerin bulunduğu sokağın başında Çavuş diye çağrılan birinin açtığı dükkânında veresiye yemek imkânı bulmuştu. Başka yazar ve öğretmenler de bu dükkânda veresiye yiyorlardı. Akşam yemeklerinden sonra sohbetler gece yarısına kadar uzar, Çavuş dışarı çıkarak eli kepenkte bu konuşkan gençlerin dağılacağı saati beklerdi...” (Giz, 1994).

Birinci Dünya Savaşı ardından, Kadıköy edebiyat ve tiyatro alanında dönemin önemli üretken isimlerini bir araya toplamıştır. Ancak sermayeyi elinde bulunduran ticaret ve sanayi burjuvazisinin, edebiyat, bilim ve sanat üretimi ile birlikteki ortak gelişimini izlediğimiz Batı'daki gibi eşgüdümlü bir ilerleme süreci söz konusu değildir. Türkiye'de özellikle fikir

ve sanat alanındaki üretimler daha ziyade baskılı ortamın zorlu koşullarında, sermayeden kopuk bir tarzda, *üretme* idealleri ile yaşam bulmaya çalışmıştır. Kadıköy’de yaşayan Türk edebiyat tarihinin önemli çeşitli yazarlarının ve önemli tiyatro sanatçılarının hayatlarında bu durumu özetleyen pek çok anıya rastlanmaktadır.

Osmanlı sonrası kurulan Cumhuriyet Türkiye’inde tarihi bir ilk eyleme adımını atan yiğit sanatçı Afife Jale’nin hikâyesinin trajik sonu da bu durumun, o dönemde, kadınlar cephesindeki halini ortaya koymaktadır. Afife, Türk kadının sahneye çıkmasına engel olanlara karşı yaptığı savaşı, parasızlık içinde kendi nefesine yapamamış, uyuşturucuya yenik düşmüş ve yaşamını yitirmiştir. Onu tiyatro için olan ilk zaferinde alkışlayanlar da bu genç oyuncunun arkasında duramamışlardır

Afife Jale’nin ilk defa sahneye çıkmış olduğu Apollon tiyatrosu, bugün Kadıköy’de tiyatro ve sinemaların yeri bakımından en eskisi olan, dört kez isim değiştiren ve en son ‘Reks’ adı verilen sinemadır.



Harita 5.5.: Reks Sineması, 2017

Kaynak: Google Earth, Görüntü Kopyalama Tarihi:25.05.2017 (URL-64)



Harita 5.6.: Théâtre D'Hiver (Bugünkü Reks Sineması)

Kaynak: Goad Haritaları; Pafta No:57, 1906



Harita 5.7.: Hale Sinema ve Tiyatrosu (Bugünkü Reks Sineması)

Kaynak: Pervitiç Haritaları; Pafta No:5, 1938

Bugünkü Reks Sineması, İlk olarak Kadıköy'deki iki Rum Ortodoks kilisesinin vakfı olarak yaptırılmış, daha önceki dönemlerde sırasıyla, *Apollon*, *Febüs*, *Hale* isimlerini taşımıştır. Dışı kağıt, içi ahşap olarak klasik tiyatro tipinde inşa edilen ilk binanın üç kat locaları ve paradisi vardır (Giz, 1994).

1908 Meşrutiyeti'nden sonra bazı gazete ilanlarında bu tiyatrodaki temsiller verildiği görülmektedir. Bulunabilen ilk ilanda tiyatrodaki temsiller verildiği görülmektedir. Bulunabilen ilk ilanda tiyatrodaki temsiller verildiği görülmektedir. Bulunabilen ilk ilanda tiyatrodaki temsiller verildiği görülmektedir. Bulunabilen ilk ilanda tiyatrodaki temsiller verildiği görülmektedir.

Tiyatrosu: Kirli Çamaşırlar. Muharriri: Hüseyin Suat Bey Komedi Vodvil 3 Perde. Aynı eser 26.12.1909 günü, Kadıköy'de Moda'da kışlık tiyatrodan hanımlara mahsus olarak tekrar edilmiştir" (Sevengil, 1968).

1908 Meşrutiyeti'nden sonra, İstanbul'da müzikli oyunlar giderek ilgi kazanmış ve bu iş için kumpanyalar kurulmuştur. Müzikli oyun veya operet kumpanyaları, o tarihlerde Kadıköy'de genellikle Apollon Tiyatrosu'nda temsil vermişlerdir. Bunlardan birincisi, 1910'da Küçük Benliyan'ın (1865-1923) kurduğu Milli Osmanlı Operet Kumpanyası'dır ve repertuarının başlıca oyunu Bestekâr Dikran Çuhacıyan'ın eseri olan 'Leblebici Horhor Ağa' operetidir. Benliyan, Horhor Ağa rolü ile ün yapmıştır (Sevengil, 1968).

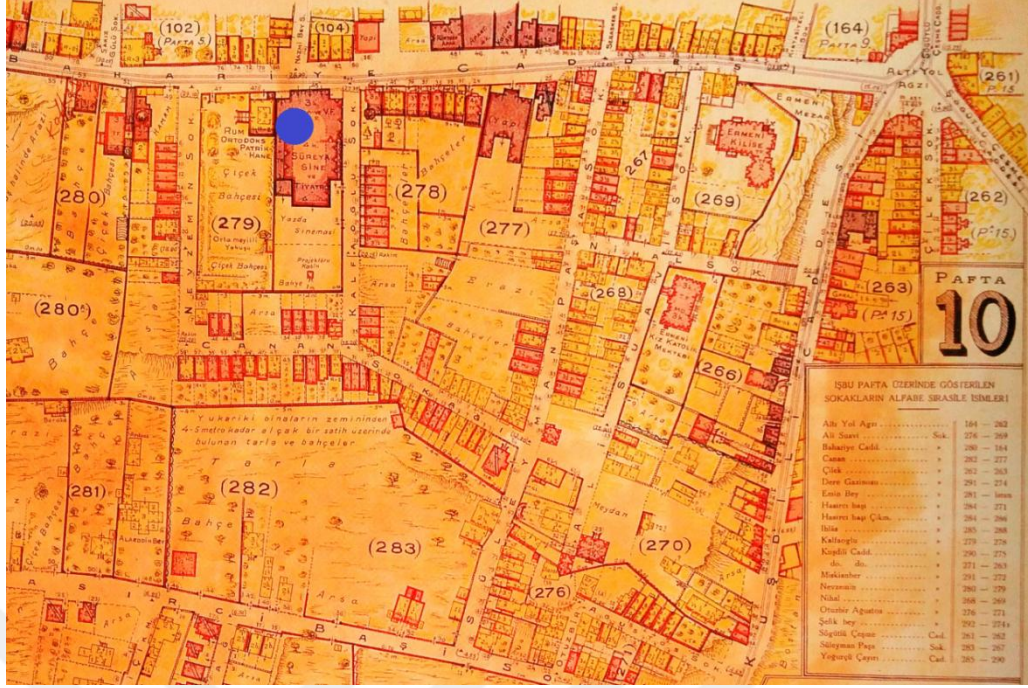
Daha sonraki yıllarda Apollon Tiyatrosu adına daha sık rastlanmaktadır. 28.11.1913 tarihli Tasvir-i Efkâr gazetesinden: "*Kadıköy'de Apollon tiyatrosunda, Milli Osmanlı Kumpanyası. Müdür: Benliyan Efendi. Cuma gündüz hanımlara, gece erkeklere... Leblebici Horhor Ağa. Meşhur Operet 3 perde*" (Sevengil, 1968).

1916 yılında Darülbeyazıt Yönetim Kurulu Kadıköy'de haftada bir temsil verilmesini kararlaştırmış ve bu iş için Apollon Tiyatrosu seçilmiştir. Ücret tarifesine göre birinci sınıf localar 120, ikinci sınıf localar 100, üçüncü kattaki localar 50, birinci koltuk 25, paradi 5 kuruş olacaktır (Sevengil, 1968).

Mütareke yıllarında Kadıköy'de Apollon ve Kuşdili tiyatro ve sinemalarıyla, Yeldeğirmeni Sineması'nı Siroçkin isimli becerikli bir Rus Musevisi işletmektedir. Bu kışlık binalardan başka Bahariye Caddesi'nde, sonradan Halkevi binasının yapıldığı ağaçlıklı ve güzel bahçeyi, onun ardından Opera Sinemasının inşa edildiği bahçeyi yazlık sinema olarak hizmete açmıştır (Giz, 1994).

O devirde Ramazan ayı tiyatroların ve benzeri eğlence yerlerini en çok iş yaptığı aydır. 1922 yılı Ramazan'ını Mısırlıoğlu Tiyatrosu'nda geçiren Cemal Sahir, beklediği kazancı elde edemeyince kumpanyasını dağıtmak zorunda kalmıştır. 1923'te Kadıköy'ün çok yönlü bir sanat adamı olan Celal Esat Bey, iki arkadaşı ile "kiraladığı Apollon Tiyatrosu'na 'Hale' adını vermiştir. Sahir Operetinin, Cemal Sahir'den başka bütün oyuncularını toplayarak 'Hale opereti' adını verdiği grup tiyatrodan çalışmaya başlamış, ancak oyuncular arasındaki geçimsizlikten dolayı bir süre sonra bu grup dağılmıştır (Giz, 1994).

II. Abdülhamit devri Serasker (Harbiye Nazırı) Rıza Paşa'nın oğullarından Süreyya Paşa (İlmen) bu devirde Moda'da oturmakta ve Kadıköy'ün sosyal hayatı ile ilgili bazı çalışmalara katılmaktadır. Bahariye Caddesi'nde yaptırdığı sinema ve tiyatro binası 1926'da açılmıştır. Bina'nın yöneticisi Nazım Hikmet'in babası Hikmet Bey'dir. Bu dönemde Lütfullah Sururi ve eşi Suzan Hanım gibi genç yeteneklerin katılmasıyla "Süreyya Opereti" kurulmuş ve bir süre faaliyette bulunmuştur.



Harita 5.8.: Süreyya Sinema ve Tiyatrosu

Kaynak: Pervitiç Haritaları; Pafta 10, 1939

Süreyya Paşa, sinemasını çalıştırmaya başlarken Hale Sineması'nı kiralamış ve kapalı tutmuştur. 1932'de Andon Anas, binayı kiralayarak yine 'Hale Sineması' adı altında işletmeye açmıştır. Bu sinemanın 52 yıllık kiracısı olan Andon, daha sonra, binayı yıktırılmış, yanındaki yazlık bahçeyi de arsaya katarak bugünkü Reks Sineması'nı yaptırmıştır.



Harita 5.9. : Süreyya Sinema ve Tiyatrosu

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:25.05.2017 (URL-64)



Fotoğraf 5.1. : Süreyya Sinema ve Tiyatrosu 2000'ler

Kaynak: URL-66



Fotoğraf 5.2. : Süreyya Sineması 1970'ler

Kaynak: URL-67



Fotoğraf 5.3. : Reks Sineması 1970'ler

Kaynak: URL-67



Fotoğraf 5.4. : Opera Sineması, 1970'ler

Kaynak: URL-67



Harita 5.10. : Kadıköy Opera Pasajı ve Çevresi

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:29.05.2017 (URL-64)

Kadıköy'ün üçüncü büyük sineması, Bahariye Caddesi'nde, içinde çok görkemli bir fıstık ağacı bulunan ve bir zamanlar Siroçkin tarafından yazlık sinema olarak kullanılan büyük arsada inşa edilmiş Opera Sinemasıdır. Beyoğlu'nda da sinemaları olan ve Sinemacı Kadri Bey olarak tanınan Kadri Cemali Sümer Bey tarafından kurulmuştur. 1938'de büyük bir merasimle açılan sinema, geniş salonu, balkon ve locaları, rahat koltukları, kışın iyi ısıtılması gibi nitelikleriyle kısa zamanda Kadıköy'ün en beğenilen sineması olmuştur. Kadri Cemali Sümer Bey'in vefatından sonra sinemanın bakımı ve işletmeciliği devamlı kötüye gitmiş ve masrafını karşılayamaz hale gelmiştir. Otuz yıldan fazla çalıştırdıktan sonra kaçınılmaz son olarak bina yıkılmış ve yerine, bugün de hala faaliyetini sürdüren Opera Pasajı yapılmıştır. Pasaj içinde bir sinema salonuna yer verilmiştir (Ekdal, 2011, URL-68).

Kadıköy'ün Apollon'dan sonra ikinci derecede eski ve en fakir sineması, Yeldeğirmeni'nde Duatepe Sokağı'nda yer almıştır.

“...Halit Fahri anılarında, binanın basit görünüşüne aldanarak ahırdan bozma olduğunu yazmıştır. Oysa sinema binasının küçük bir salonu ve az sayıda locaları bulunduğu gibi, kalabalık bir konut bölgesi olan Yeldeğirmeni'nde koskoca bir ahıra ihtiyaç gösterecek kadar hayvan da beslememiştir...”(Giz, 1994).

Mütareke yıllarında Yeldeğirmeni Sineması da Hale ve Kuşdili Sinemalarını işleten Siroçkin tarafından kiralanmıştır.

“...Hale ve Kuşdili Sinemalarında oynatılan en güzel filmler Yeldeğirmeni'nde getirilirdi. Ancak o yılların şartlarına göre sinemalarda tek film makinesi kullanıldığından kordelanın bir kısmı bitince yenisinin makineye sarılması için kısa bir ara verilirdi. Siroçkin işlettiği üç sinemanın saatlerini öyle bir ayarlamıştı ki Yeldeğirmeni'nde filmin bir kısmı sona ermeden, Kuşdili'nde sona ermiş bulunan öteki

kısımlarını bir çocuk koşarak Yeldeğirmeni'ne yetiştirirdi. Bazen bu çocuğun gelmesi gecikince verilen ara uzar da uzar, biz küçük seyirciler sabırsızlanarak çıkar ve gelecek çocuğu sinemanın kapısında beklerdik..."(Giz, 1994).

Siroçkin bıraktıktan sonra sinemayı Mehmet Enver ve Cevdet Güldürücü tutmuştur. O yıllarda Anadolu yakasına elektrik getirilmediğinden, sinemaların en büyük sorunu elektrik üretimidir. Kadıköy'e ancak 1928'de elektrik gelebilmiştir.

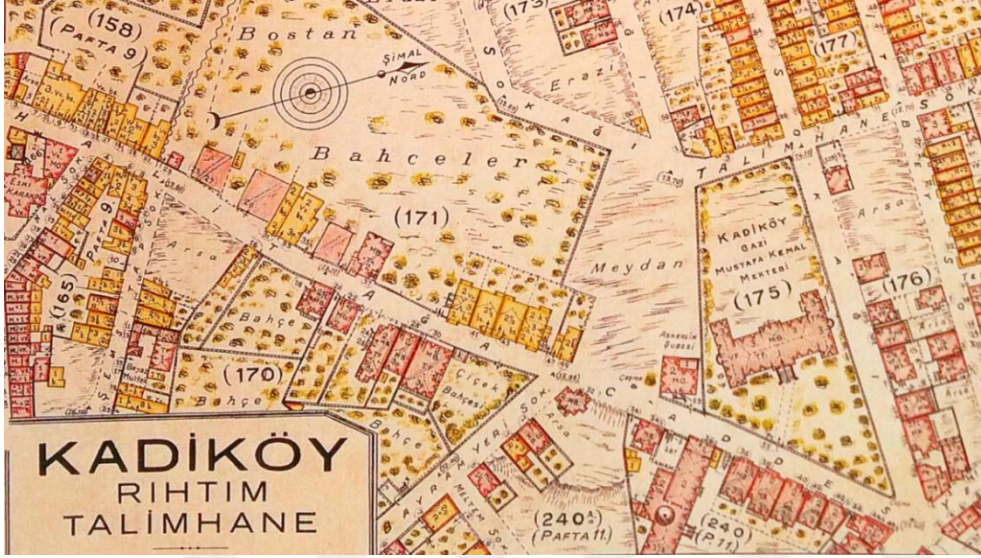
"...Yeldeğirmeni sinemasının da öteki Kadıköy sinemaları gibi bir motor dairesi vardı ama motor ve dinamo çoktan yıpranmıştı. Siroçkin'den sonraki dönemde motor sık, sık arıza yapar ve filmlerin en heyecanlı yerinde salon karanlıkta kalırdı. Isık ve tepinmeler işe yaramaz ve arıza uzun sürerse hepimiz salondan çıkar, motor dairesinin kapısında toplanırdık..." (Giz, 1994).

Yeldeğirmeni'nin Kadıköy'ün yakın tarihindeki bir önemli özelliği de Üsküdar'dan Pendik'e kadar Anadolu yakasında o dönemdeki ilk büyük apartmanların bu semtte inşa edilmiş olmasıdır. Haydarpaşa Koyu'na bakan sırtlarda yaptırılan Kehribarcı, Menase, Valpreda apartmanlarının sahipleri ve kiracıları çoğunlukla Musevilerdir. O devirde değil zengin, orta halli bir Türk ailesi bile küçük fakat bahçeli bir ahşap evde oturmayı, görkemli bir apartman dairesine tercih eder. Hâlbuki sonraki dönemde, kat irtifakı temelli yasal düzenlemeler sonrasında sermayenin yöneleceği apartman tipi yapılaşmanın piyasadaki hâkimiyetiyle, apartman dairesi, konut talebinde öncelikli sıraya yükselecektir. Gelişmenin yönü düşünüldüğünde, azınlıklar dışında da Müslüman Türklerin apartman yaptırabilmesi o dönemde el değiştirmekte olan sermayede pay sahibi olunabilmesi adına önemli bir göstergedir. Yüzyılın başında azınlıklara ait olmayan apartmanlardan ilki Doktor Celal Muhtar'ın, Yeldeğirmeni'nde, Rıhtımiskele Sokağı'nda yaptırdığı tek Türk apartmanıdır (URL-69).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında genel anlamda Kadıköy halkı belki eşit sayıda Türk, Musevi daha az sayıda Rum ve Ermeni'den oluşmaktadır. Yeldeğirmeni yoğun konut yerleşimi ile bu dağılımı çok açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Semtte üçü de hala duran bir cami, bir sinagog, bir Rum kilisesi vardır. Birinci Dünya Savaşı sonuna kadar semt halkı arasında iyi ilişkiler ve bir iş bölümü kurulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük şehirlerinde rastlanan ve ortaoyununda karikatürize edilen geleneksel iş bölümüne göre semt esnafından: Fırıncı, kahvehane sahibi, şekerci, helvacı Türk, kasap ve kömürcü Eğinli Türk, bakkal, meyhaneci, aktar, kırtasiyeci, marangoz Rum, eczacı, manav, seyyar balıkçı, camcı, tenekeci, seyyar makaracı Musevi, ciğerci, koz helvacı, şıra ve bozacı Arnavut, sobacı Ermeni, tütün ve çaycı İranlı, sütçü Bulgar'dır (Giz, 1994). Ne yazık ki Mütareke ile Yel değirmeni halkı arasındaki bu anlayış ve uyum bozulmuştur. Ancak bu semt ortamının geçmişte barındırdığı bu *kozmopolit yapı* ve *işbölümü*, kent yaşamındaki '*boş zaman*' olgusunun anlam ve önemini ortaya çıkarmış olan temel dinamiklerdir. Dolayısıyla, *kozmopolitlik* ve *iş bölümü* olarak ele aldığımız mahalle ölçeğindeki bu temel dinamikler, '*boş zaman*'ın değerlendirilmesi

çerçevesinde, eğlence bağlamında olsa da fikir ve sanat üretiminin önem kazanmasında ve bu yönde bir bellek meydana getirilmesinde çok önemli bir rol oynamışlardır.

Yeldeğirmeni'ne bitişik olan Mısırlıoğlu semtinin bir özelliği 'Talimhane' adı verilen ve giderek küçülen bir meydana sahip olunmasıydı. Ömür boyu savaş halinde yaşamış olan Osmanlı ülkesinde 'meydan' daha çok askeri bir anlam taşımaktadır. Askerlere talim yaptırılan meydanlara ise 'Talimhane' adı verilmiştir.



Harita 5.11.: Kadıköy, Rıhtım Talimhane Meydanı

Kaynak: Pervitiç Haritaları; Pafta 12, 1937



Harita 5.12.: Kadıköy, Rıhtım Eski Talimhane Meydanı, 2017

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:25.05.2017 (URL-64)

“...Komşumuz Hasan Kamil Paşa, Abdülaziz devrinde genç bir subayken bu alanda askeri talim yaptırdığını anlatırdı. Bizim anlattığımız dönemde evler çoğalarak meydan küçülmüş, gündüzleri ikinci vakti semt hanımlarının örtü serip oturdukları, çocukların top onadıkları kiralık bisiklete bindikleri bir yer haline gelmişti... Cumhuriyet’ten sonra meydanın bir kısmına, Gazi Mustafa Kemal Paşa ilkokulu yaptırıldı...” (Giz, 1994)

Günümüzde bu eski Talimhane Meydanı kamusal mekân amaçlı kullanımın tamamen yok oluşuna eşlik etmiş ve bir konut bloğu adasına dönüşmüştür (Harita 5.11.).

Kadıköy semtinin kamusalılığı, Giz’in *‘Bir Zamanlar Kadıköy’* adlı kitabındaki anılarında çeşitli defalar sokak anlatımlarında ifadesini bulmaktadır. Yeldeğirmeni sokakları ile ilgili yazar şunları kaleme almıştır:

“...Yel değirmeni Çarşısı, gece sekiz, sekiz buçuktan sonra canlanır ve şenlenirdi. Bu neşeyi yaratan alış verişten çok, çarşının bulunduğu Karakolhane Caddesi’nin, polis karakolu ile Aziziye Sokağı arasındaki kısa kesiminde gençlerin piyasalarıydı. 1928’de elektrik geldikten sonra bu canlılık daha da artmıştı. Esnaf yaz geceleri saat ona, on bire kadar kepenlerini açık tutarak dükkânlarının önünde toplanılmasını hoş görmüşlerdi...” (Giz, 1994).

“... Bu sokakta oturan gayrimüslim hanımlar, kapılarının önlerinde toplanır, geç vakitlere kadar konuşur, güleşürlerdi. Saat dokuzdan sonra Berber Minarecioğlu’nun ölçülü adımlarla eve gelmekte olduğunu gören eşi ve güzel baldızı telaşla içeriye girerlerdi. Bu yaz akşamlarının havasında öyle bir huzur vardı ki bütün gün sokakta oynamış ve yorulmuş çocuklar bile evlerine dönmek istemezlerdi...” (Giz, 1994).

Osmanlı ülkesinde daha çok askeri bir anlam taşıyan ‘meydanlar’, Cumhuriyet sonrası Türkiye’sinin toplumsal atmosferinde, Cumhuriyet sonrasındaki hızlı ve plansız kentleşme sürecinde bir kamusal mekân formuna dönüşmemişlerdir. Genel anlamda 19. Yüzyıl sonunda varlığı gözlemlenen meydan oluşumları, hızlı bir apartmanlaşma ve dolayısıyla ortaya çıkan rant mücadelesinde küçülüp yok olmuşlardır. Zaten toplumsal kültürde genel olarak askeri özellik taşıyan bu mekânlar, toplumsal yapının içe kapalı niteliği dolayısıyla bir kamusal atmosferin yerleşikliğine imkân tanımamışlardır.

Kadıköy tarihi kent merkezinin Pervitiç haritaları üzerinden takibinde birden fazla meydanın varlığı dikkat çekicidir. Ancak bu meydanların hiçbirisi günümüzde devamlılığını sağlayamamışlar ve tamamen yok olmuşlardır. Bu durumu sadece sermayenin rantı destekleyen yapısı ile açıklamak yeterli değildir. Bu durum aynı zamanda Cumhuriyet sonrası nüfus açısından homojenleşen ve azınlıklarının çeşitliliğini kaybeden toplumsal alt kültür yapısının kamusal değil özel alana dönük olması ile de ilişkilidir.

Bu meydanlardan birisi Mısırlıoğlu Tiyatrosunun da bulunduğu setin altında, Kuşdili Çayırı ile Mısırlıoğlu Tiyatrosunun arasındaki yamaçta yer aldığı görülen meydandır (Harita 5.12.)



Harita 5.13.: Mısırloğlu, Kuşdili Meydanı

Kaynak: Pervitiç Haritaları; Pafta 11, 1939

Günümüzde buradaki geçmişin etkinliklerine dair hiçbir bilgi, yer üzerinde geleceğe aktarılamamıştır. Bu bölge konut ve ofislerden oluşan yoğun bir adaya dönüşmüştür (Harita 5.13.).



Harita 5.14.: Eski Mısırloğlu, Kuşdili Meydanı, 2017

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:29.05.2017, (URL-64)

1930'lu yıllara ait Pervitiç Haritalarında, Kadıköy merkezinde, bugünkü Reks Sinemasına dik uzanan Arayıcıbaşı Sokak ile Sakız sokakların arasındaki ada içinde ve Sakız sokağına bakan eski adliye binası karşısında da bir meydanın yer almakta olduğunu görmekteyiz (Harita 5.14.).

Cumhuriyet sonrasındaki hızlı kentleşme koşulları ve yoğun göçler karşısında konut sunum çözümleri olarak planlama sürecinin uygulamada karşılığını bulmasında devreye giren çözümlerden birisi kat mülkiyeti yasası olmuştur. Bunun akabinde apartman tipi yapılaşma tüm şehrin önemli bir dinamiği halinde işlemeye başlamıştır.

Bu oluşumlar çerçevesinde 1950'li yıllardan sonra bu meydanın yer almış olduğu ada bitişik nizam apartman blokları ile çevrilmiş ve bu yapılaşma meydanı adeta yutmuştur. 1980 yılında inşa edilen Caferağa Spor Salonu ise çevresel ilişkilerin hiçbirisi dikkate alınmadan adliye binasının parselindeki tüm boşlukları da içine alacak şekilde bu alana yayılmıştır.



Harita 5.15.: Kadıköy Sakız Sokak'ta Bir Meydan, 1938

Kaynak: Pervitiç Haritaları; Pafta 5, 1938



Harita 5.16.: 1938'deki Kadıköy Sakız Sokak'taki Meydanın Dönüştüğü Yapı Adası

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:29.05.2017, (URL-64)



Harita 5.17.: Moda Caddesinde Meydan, 1938

Kaynak: Pervitiç Haritaları; Pafta 5, 1938



Harita 5.18.: 1938'deki Kadıköy Moda Caddesinde Meydanın Dönüştüğü Yapı Adası

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:29.05.2017, (URL-64)

Bir başka kaybolan meydana ise bugün 'Oyun Atölyesi' adlı tiyatrunun yakınlarında rastlıyoruz. 1939 tarihli Pervitiç haritasında, bu meydanın kuzey güney yönünde Moda caddesi ile Sivastopol Sokağı arasında, doğu batı istikametinde de Moda caddesine dik uzanan Neşe Sokak ile Zuhul sokaklar arasında kalan adada yer aldığını görmekteyiz (Harita 5.17.).

Kadıköy'ün bu mekânsal dönüşümleri izlendiğinde 'meydan' bağlamındaki alanların kalıcı olamadığı ve işlevsel anlamda uzun vadede anlam kazanamadığı anlaşılmaktadır. Ancak Kadıköy'de kaybolan bu meydanların özel mülkiyet alanları olduğu da unutulmamalıdır. Yani bu meydanların kaybolmasında, hızlı kentleşme kadar mülkiyet yapısının da etkili olduğu temel bir gerçektir. Devlet politikalarının da kamusal bağlamında meydanlar çerçevesinde geliştirebildikleri politikalar söz konusu olamamıştır.

Kadıköy'de meydanlara yönelik mekansal dönüşümler bu perspektifler dâhilinde izlendiğinde, Kadıköy'deki kamusal yapısında meydanlardan daha çok sokak kullanımların ön plana çıktığı, dokuda konut yoğunluğunun hızla arttığı, bununla birlikte özellikle tiyatro gibi donatı alanlarının konum ve biçim değiştirdikçe de varlıklarını sürdürebildikleri görülmektedir. Örneğin, daha önce Adnan Giz'in (Giz, 1994) anılarında, bugünkü Osmanağa Mahallesinde, Bayramoğlu sokak ve Yavuztürk sokaklar arasında yer alan yazlık ve kışlık tiyatro ile bayram yeri alanı bugün ağırlıklı konut ve ofislerden oluşan parçalı bir yapı adası bloğuna dönüşmüştür (Harita 5.19.). Ancak bu yapı adası bloğu ve

yakın çevresinde son iki senedir yeni tiyatro emekçileri, yerel idarenin de teşvikleri ile mevcut bir kıraathane ile eski bir pavyonun fonksiyonunu dönüştürerek kendilerine bir alternatif sahne mekânı yaratmışlardır.



Harita 5.19.: Halit Ağa Caddesi, Bayram Yeri Sokak ve Yavuz Türk Sokak Çevresi

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:29.05.2017, (URL-64)

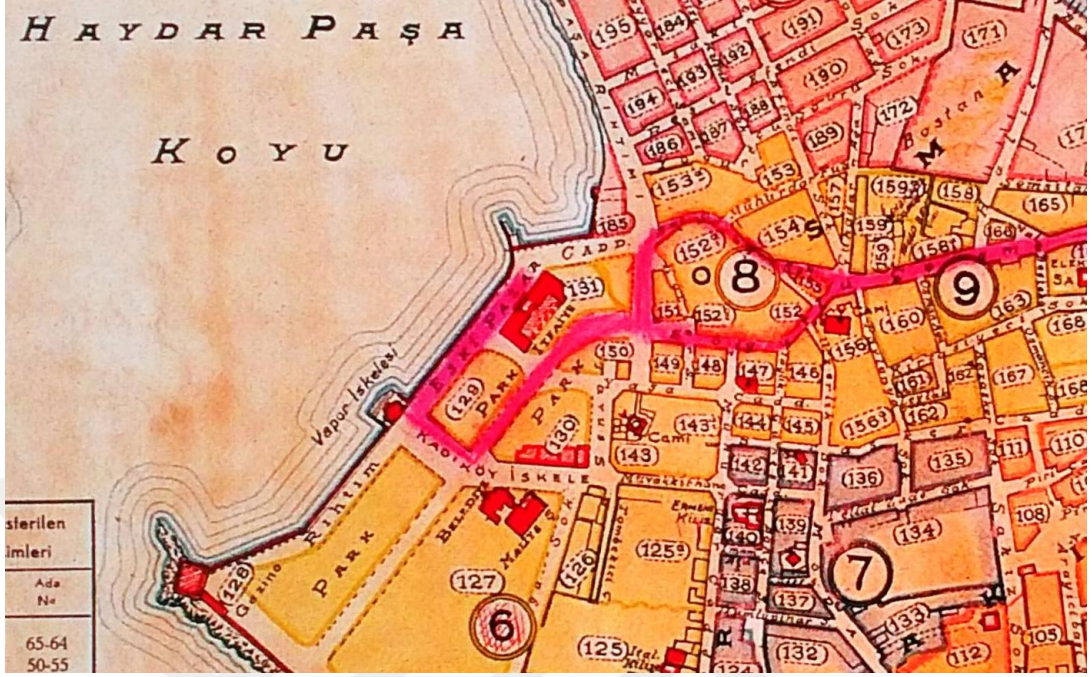
Halitağa Caddesindeki bir konut bloğunun zemin katındaki pasaj içinde yer alan bir kıraathaneyi dönüştüren '*İstanbulimpro Sahne*' oyuncu ve emekçileri 2015'den beridir bu mekânda hizmet vermeye devam etmektedirler. '*Tiyatro Kılıçık*' oyuncu ve emekçileri ise, kendi imkânları ile Osmanağa Mahallesi Karadut Sokakta yer alan önce pavyon ve daha sonra erotik malzemeler satan bir mağazayı tiyatronun aktif olarak hizmet verebildiği bir alana dönüştürmüşlerdir.

Kadıköy'de, mevcut mekânsal dönüşümlerde, sahada ortaya çıkan ancak planlamada yeri olmayan farklı formlarda kültürel donatı mekânlarının oluştuğu görülmektedir. Tüm bu gelişmeler sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel bağlamları ile irdelendiğinde, *Kadıköy'ün ekinsel anlamda ciddi bir üretkenlik belleğinin varlığı* bu çevredeki mekânsal dönüşümlerde önemli bir dinamik olarak ön plana çıkmaktadır

Bu belleğin varlığının tezahür ettiği tezat yaratan ilginç bir örnek de Kadıköy Haldun Taner Sahnesi'dir.

Adnan Giz'in 1990'lı yıllarda kaleme aldığı anılarında müze olmasını önerdiği eski Kuşdili tiyatrosu (Giz, 1994) ya da Hilal sineması (Pervitiç 1938 -39) itfaiye olarak kullanılmaktadır.

Maalesef bu yapı, geçmişin deneyim birikimlerinin geleceğe aktarılmasında böyle bir araca dönüştürülememiştir.



Harita 5.20.: Eski İtfaiye Binası (Bugünkü Haldun Taner Sahnesi)

Kaynak: Pervitiç Haritaları Rehber Planı (Anahtar Pafta) 1938-39



Harita 5.21.: Haldun Taner Sahnesi

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:29.05.2017, (URL-64)

Ancak ironik bir şekilde eski bir itfaiye binası olan Haldun Taner Sahnesi, itfaiye binasından tiyatro sahnesine dönüştürülmüş bir yapı olarak karşımıza çıkmakta, Şehir Tiyatrolarına ev sahipliği yapmaya ve sezonda sürekli kapalı gişe olarak hizmet vermeye devam etmektedir.

Bugün Haldun Taner Sahnesinin yer aldığı bina, 1925-1927 yılları arasında, Fransa'dan borç alınarak İtalyan mimar U. Ferrari tarafından inşa edilmiştir (URL-70). Tiyatro sahnesi olarak değil, meyve ve sebzelerin depolanıp satıldığı hal binası olarak inşa edilmiştir. 1938-39 tarihli Pervitiç haritalarında itfaiye binası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bina, 1986'da İstanbul Üniversitesi'ne tahsis edilir. Üniversite, binayı Devlet Konservatuarı olarak kullanmaya başlar. 1989'dan beridir ise binanın zemin katında, İstanbul Şehir Tiyatroları'na bağlı Haldun Taner Sahnesi hizmet vermektedir (URL-70).

1900'lü yılların başından bu yana, Kadıköy'de, erişebilirlik, farklı alternatif ulaşım çözümleri ile ciddi anlamda gelişme göstermiştir. Haldun Taner sahnesi ve Devlet Konservatuarının bir arada yer aldığı eski itfaiye binası konumu itibari ile deniz ulaşımı, kara ulaşımı ve metro ulaşımı aktarım noktalarının tam ortasında yer almaktadır. Günümüzde, bir transfer merkezinin göbeğinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bina çevresi yaya kullanımına açılmıştır. Bina ile Beşiktaş vapur iskelesi arasında kalan meydan, halk tarafından bilinen bir nevi nirengi noktasıdır. Bu alan, özellikle Taksim meydanının işlevsizleştirilmesiyle, adeta İstanbul'un en önemli eylem alanlarından birisi haline dönüşmüştür. Bu meydan, eleştirel söylemlerini dile getiren sivil toplum örgütlerinin toplanma mekânı olabildiği gibi belediyenin düzenlediği şenlikler için de değerlendirilmektedir.

Haldun Taner Sahnesinin Karaköy vapur iskelesine bakan cephesinin hemen yanına ise zaman zaman Kızılay çadırının kurulduğu görülmektedir. Bu tür bir işlevin de alana dâhil ediliyor olmasında buradaki kamusal alanın etkili olduğu düşünülebilir.

Haldun Taner Binası Kadıköy tarihi kent merkezinde, İstanbullular için bir buluşma noktası olarak ön plana çıkabilmektedir. Ancak, Kadıköy'ün en önemli transfer noktasındaki bu konservatuar ve tiyatro binası, kültürel üretkenliği ile kamusal canlılığı besleyebilecek bir donatı olabilecekken yani mevcut donatının, kültürel üretimi kentin açık alanlarıyla bütünleştirilmesi beklenebilecekken, bina tamamen içe dönük bir yapı arz etmektedir. Donatının tüm dışsal ilişkileri budanmış ve yok edilmiştir.



Fotoğraf 5.5. Kadıköy, Haldun Taner ve Çevre İlişkileri

Kaynak: Google Maps; Görüntü Kopyalama Tarihi:27.02.2017, (URL-71)

Bu *ilişkisizlik durumu*, bir anlamda 2013'den beridir Taksim'de atıl ve işlevsiz bırakılan AKM (Atatürk Kültür Merkezi) binasını da çağrıştırmaktadır. Zira AKM'nin varlığı süresince Taksim Meydanı ve çevredeki kamusalılığı da besleyen çok önemli bir donatı olduğu düşünülebildiğinde, Haldun Taner binası daha da bir anlam kazanabilmektedir. Ancak binanın çevre ile olan bu ilişkisizliğinin burada zaten vücut bulabilen kamusalığın daha da gelişebilecek bir yön almasında engel teşkil ettiği üzerinde düşünülmesi gereken bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Haldun Taner Sahnesi ve Devlet Güzel Sanatlar Konservatuar binasının fonksiyonları İstanbul'un en özel perspektifine sahip sahil şeritlerinden biri ile tarihi ve sanatı birleştirebilme potansiyeli taşıırken, sanatın bina dışına çıkması ve çevredeki kamusalılığı beslemesi söz konusu olamamaktadır.



Fotoğraf 5.6.: Haldun Taner Sahnesi ve Devlet Güzel Sanatlar Konservatuar

Kaynak: Google Maps; Görüntü Kopyalama Tarihi:27.02.2017, (URL-71)



Fotoğraf 5.7.: Haldun Taner Sahnesi ve Devlet Güzel Sanatlar Konservatuvar

Kaynak: Google Maps; Görüntü Kopyalama Tarihi:27.02.2017, (URL-71)

Haldun Taner Sahnesi yakın çevresindeki parklar parçalara bölünmüştür. Haldun Taner'in hemen karşısında yer alan küçük park alanı gün içinde yoğun bir kamusalılığı barındırır. Ancak, Kadıköy'den Moda'ya doğru çıkan araç yolu donatı ile kentin geleneksel dokusu arasında yer aldığından, donatının geleneksel doku ile ilişkisini de tamamen kesmektedir.

Kentin yaya ulaşımı anlamındaki kitlesel canlılığı, gün içinde araç yoluna kadar taşabiliyor olmasına rağmen, sınır vakumları haline gelen noktalardaki kamusal mekânlar, örneğin İDO (İstanbul Deniz Otobüsleri) işletmeleri arkasında, geniş beton yüzeyi ile yer alan özel araç otoparkının yanı başındaki geniş park alanı, adeta yalıtılmış bir ada gibi sakin kalmaktadır (Harita 5.21.). Bu park alanının kamusalılık ile buluşmıyor olması, idari erkin alana dair donatı seçimlerinde keyfi tercihlerde bulunabilmesini de kolaylaştırmaktadır.

Tarihi kent merkezinde içerilere doğru ilerledikçe yerel idarenin yayalaştırma politikalarının etkileri ortaya çıkmaktadır. Reks ve Süreyya Operası arasındaki akslarda ve yakın çevrede, bu politikalar çerçevesinde gelişen bir ortamın yaşam bulduğu gözlemlenmektedir. Kadıköy'de Süreyya Operası ve Eski Opera Sinemasının merkez alındığı 650 metrelik bir çemberde kamusalılığı canlandıran etkilerin yoğun olarak görünür bir mekânsallaşma ile ortaya çıktığı tespit edilebilmektedir. Aynı çember içinde son on iki yıldır planlamanın göremediği, farklı bir formatta gelişen, plan dışı alternatif bir 'görünmez' donatı oluşumu söz konusudur. Çeşitli tiyatro gruplarının bu tarihi kent merkezinde tiyatro işlevine uygun olabilecek farklı fonksiyon alanlarını kendi emekleri ile alternatif sahne mekânlarına dönüştürmeleri ile oluşan bu 'görünmez' donatılar belediyenin de bu üretime verdiği destek doğrultusunda kentte kamusalılığın canlanmasında önemli birer araç görevini üstlenmektedirler.



Harita 5.22.: Reks Sineması ve Süreyya Operası Yakın Çevresinde Alternatif Sahne Mekanlarının Kümelenmesi

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:29.05.2017, (URL-64)



Harita 5.23.: Süreyya Operası merkez olarak alan 650 metrelik yarıçaptaki çember içinde alternatif olarak üretilen tiyatro mekanları

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:31.05.2017, (URL-64)

Kadıköy’de tarihi kent merkezi ve yakın çevresinde yapılan araştırmada, planlamada yer almayan ancak farklı yeni biçim ve formlardaki ‘görünmez’ donatılar olarak kentin içinde

farklı yeni mekânlar üreten tiyatroların, kentteki kamusalılığı besleyecek canlılığın ve bu canlılığa hizmet verebilecek fiziki mekânların oluşmasında önemli bir rol üstlendikleri belediye tarafından da kabul gören ve desteklenen bir durumdur. Belediye kültür politikalarından sorumlu Prof Dr. Simten Gündeş ile yapılan derin mülakatta, Gündeş, Kadıköy'ün kültürel gelişim odaklı bir kalkınma modelini hedeflediğini ve bu çerçevede, kendilerinin de tiyatro fonksiyonunu merkeze aldıklarını belirtmiş ve uzun vadeli stratejiler çerçevesinde Kadıköy'ün bir Avignon ya da Edinburgh gibi uluslar arası tiyatro festival merkezine dönüşmesini hedeflediklerini dile getirmiştir. Gündeş, Kadıköy'ün kültür politikalarından örnek bir model oluşturmaya çalıştıklarını ve bu modelde tiyatronun merkezde yer alıyor olduğunu belirtirken bunun temel gerekçeleri olarak, öncelikle tiyatronun Kadıköy'ün tarihsel geçmişindeki önemli yerini ve bu sanat dalının sosyo-kültürel gelişim açısından önemli bir araçsal nitelik taşıyor olmasını göstermiştir.

Kadıköy Belediyesinin kültür politikaları açısından belirlenen bu yaklaşım ve yöntem kararlarının uygulamalara nasıl yansıtılabildiğini fiziki planlarda bulabilmek mümkün değildir. Bunların fiziki planlara ne kadar yansıtılabildiğinin veya yansıtılabileceğinin araştırılması ve bu bağlamda çözüm önerilerinin geliştirilmesi önemli ve değerli bir çalışma alanı olacaktır. Fiziki planların bu bağlamda işlerliklerini yerine getiremedikleri, mekânların ruhsat sorunlarının çözümü ile ilgili çalışmalarda kendini açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Mülakat-01, Mülakat-02, Mülakat-03, Mülakat-04, Mülakat-05, Mülakat-06, Mülakat-07, Mülakat-08, Mülakat-09). Ancak belediyenin bu mekânlara yönelik stratejik yaklaşım ve yöntemlerinin yansımalarını yerel idarenin stratejik planlar üzerindeki ele almış olduğu detaylarda bulmak mümkün olabilmektedir.

Stratejik planların, başlangıçta askeri alanda ortaya çıkan ve düşmana galip gelmeyi amaçlayan bir araç iken, zamanla, yoğun bir şekilde rekabet etmek zorunda kalan işletmelerin kullandığı bir yöntem ve rekabet aracına dönüştüğü, ardından kamu yönetimlerinde ortaya çıkan yeni anlayışla günümüzde kamu idarelerinde de kullanılan bir enstrüman haline geldikleri görülmektedir (Sağlam, 2012; Karasu, 2012).

Spesifik olarak stratejik planlama adına Türkiye'de yapılan çalışmalar özellikle 2000'li yılların başından itibaren ortaya konulan bir dizi reform ile yasalaşmıştır. Bu çerçevede, Türk kamu yönetiminde stratejik planlama uygulaması 2001 mali krizi sonrası mali sektör ve kamu yönetimine yönelik orta vadeli reform programlarının desteklenmesi amacıyla 2001 yılında Dünya Bankası ile imzalanan 1. Program Amaçlı Mali ve Kamu Sektörü Uyum Kredi Anlaşmasıyla (PFPSAL) gündeme gelmiştir. Söz konusu anlaşmanın bir gereği olarak, Türkiye "Kamu Harcama Yönetimi Reformu" yapmayı taahhüt etmektedir. Söz konusu reform kapsamında bütçe hazırlama sürecinin kredibilitesinin artırılması, yatırım programının rasyonelleştirilmesi, kamu kuruluşlarının stratejik plan hazırlaması, politika

oluşturma kapasitesinin güçlendirilmesi ve bütçe performansının geliştirilmesi gibi konulara yer verilmektedir (Coşkun, 2011).

Türkiye’de kamu kesiminin mali yönetimi ile ilgili olarak kamu idarelerinde stratejik planlama uygulanmasına 2003 yılında çıkarılan 5018 sayılı Kamu Mali Yönetimi ve Kontrol Kanunu ile başlanmıştır. Bu kanun ile stratejik planlama, kamu kurumları için zorunlu hale gelmiştir (Sağlam, 2012; Karasu, 2012).

5018 sayılı Kanun’un yanı sıra 5393 sayılı Belediye Kanunu ve 5216 sayılı Büyükşehir Belediyesi Kanunu ile nüfusu 50.000’in üzerindeki tüm belediyeler stratejik plan hazırlamakla yükümlüdür. Bu kanuna göre, kamu kaynaklarının etkili, ekonomik ve verimli bir şekilde elde edilmesi ve kullanılması, mali saydamlık, hesap verme sorumluluğu, stratejik planlama ve performans esaslı bütçeleme yeni sistemin temel esasları olmuştur. *Stratejik Plan* kavramı, 5018 sayılı Kanun’un 3. Maddesinin n bendinde şöyle tanımlanmıştır:

“...kamu idarelerinin orta ve uzun vadeli amaçlarını, temel ilke ve politikalarını, hedef ve önceliklerini, bunlara ulaşmak için izlenecek yöntemler ile kaynak dağılımlarını içeren plandır.”

Türkiye’de kamu kesimindeki idarelerde stratejik planlama çalışmaları 2004 yılında başlatılmıştır. Stratejik planların kalkınma planı ve programlarıyla ilişkilendirilmesine yönelik usul ve esasların belirlenmesinde Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı yetkili kılınmıştır. Bu çerçevede hazırlanan “Kamu İdarelerinde Stratejik Planlamaya İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik” 26 Mayıs 2006 tarihinde Resmi gazetede yayımlanmıştır (Karasu, 2012).

Stratejik plan düşüncesine dair eleştiriler incelendiğinde, Stratejik plan kavramının özel sektöre has özellikler taşıdığı, bu nedenle, kamu yönetiminin yapısına uygun olmadığı, bu tür özel sektöre has yöntemlerin kullanımının teoride kamu yönetimini işletme disiplininin bir alt dalı haline getireceği, uygulamada kamu kurumlarının vermekte olduğu kamusal hizmetleri “piyasalaştıracağı” iddia edilmektedir. İşletme mantığının özünü oluşturan kârlılığın hedeflendiği bir kamu yöntemi anlayışının eşitlik ve adalet, tarafsızlık, yurttaş hakları, kamusal ahlak, kamusal sorumluluk, kamu yararı, hakkaniyet kavramları ile bağdaşmasının mümkün olmadığı dile getirilmektedir (Karasu, 2012).

Stratejik planla getirilmek istenen yeni kamu yönetimi anlayışında yurttaşların bir müşteriye dönüştürüldüğünü vurgulayan Güler (2006), piyasa güçlerinin gerek yönetim, yerelleşme; gerekse özelleştirme, devletin ekonomideki rolünü azaltma söylemleriyle devleti piyasanın emrine vermeye çalıştıklarını belirtmektedir. Kamu yönetimi disiplini giderek daha çok işletme, disiplinden yararlanır hale gelmektedir. Stratejik planın kamusal alanda kullanımı bu sürecin bir parçasıdır (Karasu, 2012).

Strateji, özel sektör içerisindeki Piyasa/Pazar ortamında firmaların rekabet avantajı sağlama adına geliştirdikleri uygulamalar olarak algılanmıştır. Şartlara göre rekabet avantajı sağlayacak pozisyonu alabilme adına, hız, etkinlik vb. hususları temel alan stratejik plan yönetimi, kamu sektörü/politikalarının bazı temel karakteristikleri ile önemli çelişkiler ortaya koymaktadır (Ünal, 2013).

Kamu yönetiminde stratejik planlama ve stratejik yönetim olguları, yeni kamu yönetimi reformları kapsamında, kamu sektörü kurum ve kuruluşlarının, özel sektör karşılıkları gibi, esnek, hızlı, etkin bir biçimde rekabet avantajı sağlayabilecek bir konsepte hareket etmesine dönük bir olgu olarak, özel sektör uygulamaları paralelinde çıkmıştır, kamu sektörü için üretilmiş bir olgu değildir ve doğal olarak kamu sektörünün temel nosyonuna uyumsuzluk ve aykırılıklar göstermektedir (Skok, 1989: 128; Aktaran Ünal, 2013).

Kamu kurum ve kuruluşlarının içerisinde faaliyet yürüttükleri bürokratik sistem özel sektörde olduğu gibi güç ve inisiyatif kullanma ekseninde değil, keyfi güç ve otorite uygulamasını engellemeye dönük güç paylaşımı, uyum ve sorumluluk olguları ekseninde faaliyet icra etmektedir (Anderson, 2003; Kingdom, 2003; Ring – Perry, 1985; Aktaran Ünal, 2013.).

Kamu kurumları daima bir üst kurum/kurul tarafından kontrole tabi tutulurlar ve bu üst yapılar çelişen menfaatler, çekişen gruplar, rekabet içerisindeki değer sistemleri barındırırlar. Kısacası yürütme erki, ancak yasamanın yaptığı politikaları hayata geçirebilir. Bu durum strateji yapımı ile uygulanması arasındaki bağın kırılması anlamına gelmektedir. Ayrıca, kontrol gücü olan üst yapı kurumları, rasyonel stratejiler yerine, sadece kendisine fayda sağlayan politikaları uygulatma güdüsü içerisinde hareket ederler. Buna paralel olarak, stratejik yönetim, belirlenen hedeflerin geliştirilmesi için kaynakların etkin kullanımı ve tasnifini de içerisine alan bir kavramdır (*Mintzberg, 1994: 105; Ring – Perry, 1985; Aktaran Ünal, 2013.*); ancak, kamu kurum ve kuruluşlarının hedeflerine ulaşmaları için gerekli kaynaklar yukarıda bahsedilen bu üst yapılara bağlıdır (Lee, vd., 2008: 8; Ring – Perry, 1985:280; Skok, 1989: 35; Aktaran Ünal, 2013.).

Bu durumun önemli sonuçlarından birisi de, rekabetçi değerlere sahip, çıkarları farklı bu kontrol (üst) grupları kamu politikaları üzerinde uzlaşma sağlama adına kamu politikalarını net olmayan, düşük spesifiklik içeren bir yapıda oluştururlar (Anderson, 2003; Bardach, 2005; Kingdon, 2003; McCool, 1995; Aktaran Ünal, 2013) ve bu durum, ara ve ana amaçların belirlenmesi gereken öncel plan şeklindeki stratejilerin doğmasına ve uygulanmasına ket vurur (Ring-Perry, 1985: 284; Aktaran Ünal, 2013).

Özel sektör içerisinde strateji üretimi dinamik/hareketli ve çevresel şartların tarandığı, rekabet avantajı sağlamak için iç ve dış dinamiklerin analiz edildiği, gelişmelerin kâr ve

fayda üretme adına fırsata dönüştürülmeye çalışıldığı, kaynak analizlerinin yapıldığı interaktif bir süreci ifade eder. Özel sektör işlemleri, genelde bir ticari işlemler toplamından ibarettir. Özel sektördeki etkileşimlerde ana amaç, kapital üzerine rasyonel tavır sergilemek odaklıdır (Ünal, 2013).

Stratejik yönetim, tam anlamı ile rekabet avantajı sağlamak için özel sektör organizasyonları (şirketler) yönetim şekli olarak çıkmış bir kavramdır ve tüm anlam çeşitlilikleri dâhilinde de kamu sektörü organizasyonlarına (kurum ve kuruluşlar) uyarlanmıştır. Ancak, kamu sektörünün (kamu politikalarının üretilme süreci) yapısal ve işleyiş karakteristikleri, strateji kavramının (her iki öncel ve gelişen strateji) formatını da tam anlamı ile uygulanmasını engeller. Bunlardan en önemlileri, kamu sektörünün kuvvetler ayrılığı prensibi, şeffaflık, sosyal adalet, hesap verebilirlik vb. dinamikleri, içerisinde barındırdığı çoklu ve birbiri ile çıkar çatışması içerisinde olan oluşumların etkileştiği bir denge ortamının varlığı ve tüm bu olguların oluşturduğu bürokratik ve kontrollü (yasal düzenlemeler) yapı olarak sıralanabilir. Bu açılardan, stratejik yönetim ve strateji üretiminin özel sektörde ortaya çıktığı şekliyle kamu sektöründe uygulanması zordur (Nutt-Backoff, 1993; Aktaran Ünal, 2013 s:43).

Akademik literatürde, stratejik planlara yönelik yer alan eleştirel yaklaşımlar, yukarıda değinilen çerçeveler içerisinde ele alınmaktadır. Ayrıca, belirtilen mevcut eleştirel çerçevelerin yanı sıra, bu tez araştırmasının bakış açısıyla, planların iktisadi büyüme temelli olmasının yerel idarelerin temel ilke ve politikalarında kamusallık ve kamusal alan ilkelerinin ele alınmasının önünü tıkadığı da düşünülmektedir. Bu bağlamda, ayrı bir araştırma konusu olsalar da aşağıdaki sorular gündeme gelmiştir:

1. Stratejik plan sadece ekonomik değil sosyo-kültürel gelişimi de hedeflemeli değil midir?
2. Kamu kurumlarının performansının iktisadi veriler ile ölçülmesi doğru mudur? (Ülkemizde, kamuda bu planların hazırlanması DPT, bütçe ile uyumlu olarak uygulanması Maliye Bakanlığı, planların performanslarının değerlendirilmesi Sayıştay'ın yetki ve sorumluluğundadır.)
3. Sosyo-kültürel gelişime dayalı performansın da değerlendirilmesi gerekmez mi? Denetleme sadece iktisadi veriler üzerinden sağlanırsa bu performans nasıl değerlendirilebilecektir?
4. "Kamu yararı" açısından kamu kurumu performansı nasıl ölçülecektir? Kamu yararının sadece iktisadi veriler üzerinden ölçülmesi doğru mudur?

Bu sorular ışığında araştırmada, yerel idarelerin politikalarının bir ön sorgulamasının yapılmasına karar verilmiştir. Bu bağlamda, İstanbul'daki 39 ilçe belediyesinin stratejik planında bazı kelime ve kelime birlikteliklerinin taraması yapılmıştır (Tablo 5.1.).

İSTANBUL'DA 39 İLÇE BELEDİYESİNİN 2015-2019 YILLARINA AİT STRATEJİK PLANLARINDA YAPILAN KELİME TARAMALARI																
	Kamusal Alan	Kamusal Mekan	Kamu Yararı	Ekonomi	Ticaret	Kültür	Kültür Merkezi	Kültür - Turizm	Turizm	Kültür - Sanat	Sanat	Tiyatro	Sinema	Eğitim	Seminer + Konferans	Spor
<i>DOSYA BİLGİLERİNE ELEKTRONİK AĞLARDAN ULAŞILAMADI</i>																
1 Adalar	0	0	0	13	5	25	0	0	28	2	11	3	1	32	3	37
2 Arnavutköy	1	1	0	2	1	61	7	0	0	0	11	1	0	82	8	23
3 Ataşehir	0	0	0	23	3	50	6	3	7	8	21	5	5	40	11	50
4 Avcılar	1	0	0	19	11	52	7	0	4	3	3	4	4	52	5	32
5 Bahçelievler	2	0	0	20	9	68	6	4	9	5	18	9	2	44	2	35
6 Bakırköy	0	0	1	39	14	68	5	0	15	3	8	4	1	88	6	32
7 Bağcılar	0	0	1	15	7	31	4	0	1	6	15	4	2	40	5	27
8 Başakşehir	0	0	1	35	18	63	3	0	14	15	28	2	0	76	2	49
9 Bayrampaşa	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>DOSYA FORMATI DOLAYISIYLA ELEKTRONİK TARAMA YAPILAMIYOR</i>																
10 Beşiktaş	0	0	0	9	3	26	1	1	13	3	5	2	3	26	2	20
11 Beykoz	1	0	0	22	5	27	0	0	9	1	10	4	2	33	9	13
12 Beylikdüzü	0	0	0	20	25	187	5	6	43	35	57	8	9	77	17	87
13 Beyoğlu	1	1	0	28	3	111	9	1	29	17	39	9	1	96	8	27
14 Büyükdere	2	0	0	14	3	88	11	4	12	1	12	9	3	64	6	31
15 Çatalca	1	0	0	15	6	34	0	0	6	0	6	1	1	38	1	30
16 Çekmeköy	0	0	0	1	0	2	0	0	1	1	1	0	0	1	0	1
17 Esenler	0	0	0	12	9	51	2	0	1	3	7	2	1	88	16	42
18 Esenyurt	2	1	0	32	9	16	1	0	16	1	26	1	3	21	2	24
19 Eyyüp	1	0	1	12	14	74	3	4	25	4	7	1	1	57	9	9
20 Fatih	0	0	0	13	2	29	0	0	1	5	8	1	1	36	14	23
21 Gaziosmanpaşa	0	0	1	22	14	41	3	0	4	1	7	1	1	79	6	37
22 Güngören	22	4	0	31	14	259	39	11	30	48	161	44	21	172	45	186
23 Kadıköy	0	0	0	6	6	30	3	0	6	1	3	0	1	26	3	44
24 Kağıthane	1	1	0	15	3	50	14	0	5	2	10	3	4	38	5	39
25 Kartal	5	1	0	27	12	72	3	0	6	12	28	0	0	83	12	71
26 Kültürçe	10	6	0	88	11	124	8	4	40	14	58	6	2	142	33	50
27 Maltepe	0	0	0	23	10	89	24	0	6	6	35	2	2	100	11	86
28 Pendik	0	0	0	17	7	16	0	9	7	2	5	2	0	31	2	12
29 Sancaktepe	0	0	1	27	3	45	2	0	21	0	11	1	0	60	29	36
30 Sarıyer	2	1	0	25	3	27	3	0	6	0	4	0	0	30	0	8
31 Silivri	2	2	0	38	18	137	9	1	35	27	51	6	2	83	13	116
32 Üsküdar	0	0	1	58	5	95	5	0	2	1	7	0	0	86	0	20
33 Sultanbeyli	0	0	1	25	6	54	5	0	5	2	4	1	1	122	14	29
34 Sultangazi	1	0	0	20	12	62	2	1	3	8	25	6	5	54	5	34
35 Şişli	0	0	0	3	1	6	0	0	0	0	0	0	0	15	1	7
36 Şile	0	0	0	5	1	87	15	0	1	6	11	2	3	112	6	89
37 Tuzla	0	0	1	34	15	119	2	0	14	14	23	0	0	71	7	54
38 Ümraniye	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
39 Zeytinburnu	0	0	1	15	34	119	2	0	14	14	23	0	0	71	7	54
<i>DOSYA BİLGİLERİNE ELEKTRONİK AĞLARDAN ULAŞILAMADI</i>																

Tablo 5.1. : İstanbul İlçe Belediyelerinin 2014-2019 Stratejik Planlarında Kelime Taraması

Kaynak: Yazar tarafından bu araştırma kapsamında hazırlanmıştır.

Seçilen kelimeler şu şekildedir: Kamusal, Kamusal Alan, Kamusal Mekân, Kamu Yararı, Ekonomi, Ticaret, Kültür, Kültür Merkezi, Kültür-Turizm, Turizm, Kültür- Sanat, Sanat, Tiyatro, Sinema, Eğitim, Seminer-Konferans, Spor.

Bu tarama sonuçları değerlendirildiğinde, yukarıdaki dört temel soru baki kalmakla beraber, Kadıköy belediyesinin kültür politikaları açısından belirlemiş olduğu temel yaklaşım ve yöntem kararlarındaki önceliklerin bu tablodaki verilerde yansımalarını görmek mümkün olabilmektedir.

Taramasına karar verilen kelimelerin seçiminde tezin araştırma çerçevesine bağlı kalınarak üzerinde durulan iki temel sorun etkili olmuştur. Bunlardan ilki, demokrasinin temel ilkesi olan kamusal alana ve kamusal alanın gelişimine yönelik yaklaşımların varlığının sorgulanması ve varsa stratejik yaklaşımların tespitidir. Bir diğeri ise sosyo-kültürel politikalara yönelik stratejik yaklaşımların varlığının ve nasıl ele alındığının sorgulanabilmesidir.

Tarama sonucunda üzerinde tartışma gerektirecek, genel anlamda tüm belediyeleri ilgilendiren, önemli ve ilginç bulgular ortaya çıkmıştır. Bu bulguları şu şekilde sıralamak mümkün olabilmektedir:

1. Stratejik planın içerik söyleminde, yerel idarelerin temel ilkeleri, hedefleri ya da politikaları çerçevesinde, kamusal alan ya da kamusal alana yönelik stratejik yaklaşımların yer almadığı anlaşılabilmektedir.
2. Stratejik planlarda kamusal alan ve kamusal mekân kavramlarının ifadelerinde karışıklıklar ve belirsizlikler olduğu tespit edilmiştir. Bu kavramların planlarda açıkça ayrıştırılması ve netleştirilmesi gereklidir. Örneğin:

Ataşehir Belediyesi SP ifadesi: *“İlçe planlamasının yapılması büyük kamusal alanların oluşumunu sağlıyor”*

Büyükçekmece Belediyesi SP’ de yer alan ifade: *“Kamusal alanların ilaçlanması”*

3. Stratejik planlarda kamusal alan kavramının ağırlıklı olarak kamusal mekân anlamı ile devlet binaları ve daha çok da açık alanlar bağlamında ele alındığı anlaşılmaktadır. Oysaki *‘kamusal alan’* (public sphere) demokratik bir gelişim için gerekli iletişim, aktarım ve üretim ortamını ifade etmektedir. Aslında somut bir fiziki mekân değildir.
4. Bütün Stratejik planlarda “kamu yararı” kavramı ya yer almamaktadır ya da yer alıyor ise içeriği anlaşılabilir değildir. Kamu yararı kavramı planın hedefinde dile getirildiyse de bu kavramın içeriğinin ne olduğunun ve neyi hedefliyor olduğunun ortaya konulmadığı çok açıkça gözlemlenmektedir. Örnekleme tablosunda yer alan 19 belediye, planlarında bu kavrama bir kez dahi değinmemiştir. Bu kavram, Ne hedeflerinde, ne de vizyonlarında yer almamaktadır. 17 Belediyenin planında

kavrama rastlanmaktadır. Ancak rastlanılan kullanımlarda kavram içerik olarak belirsizdir ve sadece şu tek ifade kalıpları ile sınırlı kalmaktadır.

- Planın hedefinde kamusal yarar sağlamak
 - Kamu yararına çalışan dernekler
 - Kamulaştırma işlemlerinde kamu yararını gözetmek
 - Tüketici haklarını korumak için kamu yararı gözetmek
5. Planların, kültür, eğitim ve spor faaliyetlerini yoğun olarak beraber ele aldıkları gözlemlenmektedir
 6. Kültür kavramının turizm ile bir arada değil sanat söylemi ile daha yoğun ele alındığı gözlemlenmektedir
 7. Sanat kavramının içerik olarak daha çok eğitim ile eş değer tutularak ele alındığı gözlemlenmektedir. Seminer, kurs ve konferanslar öne çıkmaktadır.

İstanbul'daki 39 ilçe belediyesinin stratejik plan içeriklerinde yapılan bu tarama, Kadıköy belediyesinin yöntem ve yaklaşımlarındaki farklılıklar açısından değerlendirildiğinde ise şu sonuçları sıralamak mümkün olmaktadır:

1. Kadıköy Belediyesi Stratejik planı tüm diğer belediyelerce hazırlananlara kıyas ile kültürel ve sanatsal etkinlikleri tanımlaması ve sanatsal alanlara yönelik detaylandırılmış stratejileri açısından çok açık arayla ön plana çıkmaktadır.
2. Kamusal alan ve kamusal mekân kavramları ayrı kullanımlar çerçevesinde, bir tek Kadıköy Belediyesince ele alınmıştır. Ancak kavramsal ifadelerin kullanımları açısından, bu planda da yanlışlıklar söz konusudur.
3. Stratejik Planlar çerçevesinde yapılan bu araştırmanın ışık tuttuğu çok önemli bir diğer gerçeklik ise, Kadıköy'ün tiyatro sanatçıları tarafından tercih sebebi olarak ortaya çıkmasında yerel yönetim yaklaşımının önemli bir etken olduğunun anlaşılabilmesidir.

Alandaki mülakatlar, Kadıköy Belediyesinin, yeni ve farklı bir mekânsallaşma gösteren tiyatroların yayılmasında ve bu mekânlardaki ekinsel üretkenliğin artması yönünde ayrıca farklı çabalarının da olduğunu ortaya çıkmıştır. Belediye, '*Kadıköy Tiyatrolar Platformu*'nun kurulmasına ön ayak olmuştur.

“...Aykut Bey geldiği yıl dünya tiyatrolar gününde bize orkide yolladı. Şok olduk. Kendi numarasını yazan bir kart ile beraber. Sonra kendisi hepimizi çağırdı. Platform bu şekilde kuruldu! Bir konsey yapıldı. Dertlerimizi dinlemek istedi. Dedi ki; “Siz toplanın. Hep birlikte tartışın. Sonra bu ortak karar verdiğiniz dertlerinizi bize getirin.” Bize aslında bir anlamda örgütlenmenin yolunu göstermiş oldu. Biz de platformu öyle kurduk. Kurduktan sonra da projeler geliştirmeye başladık. Mesela bir tiyatro müzesi yapmak istiyoruz. Kadıköy'de belediyeye ait bir karikatür evi açılıyor ve bence bir karikatür evinin olması çok kıymetli. Aslında Kadıköy belediyesi de kültürün gelişimi anlamında, bize, siz de bize

yardımcı olun dedi. Biz de neler olması gerektiğini söylüyoruz. Dünya tiyatrolar gününde yürüyüşümüz oldu. En önemli sloganımız: Seyirci uyuma! Tiyatrona sahip çık!” (Yıldırım, Mülakat 01).

Bu Platform ile yürütülen programlar ve projelerin de yapıcılığı sayesinde, yerel yönetim, tiyatro sahnelerinin görünür kılınmasının önünü açmıştır.

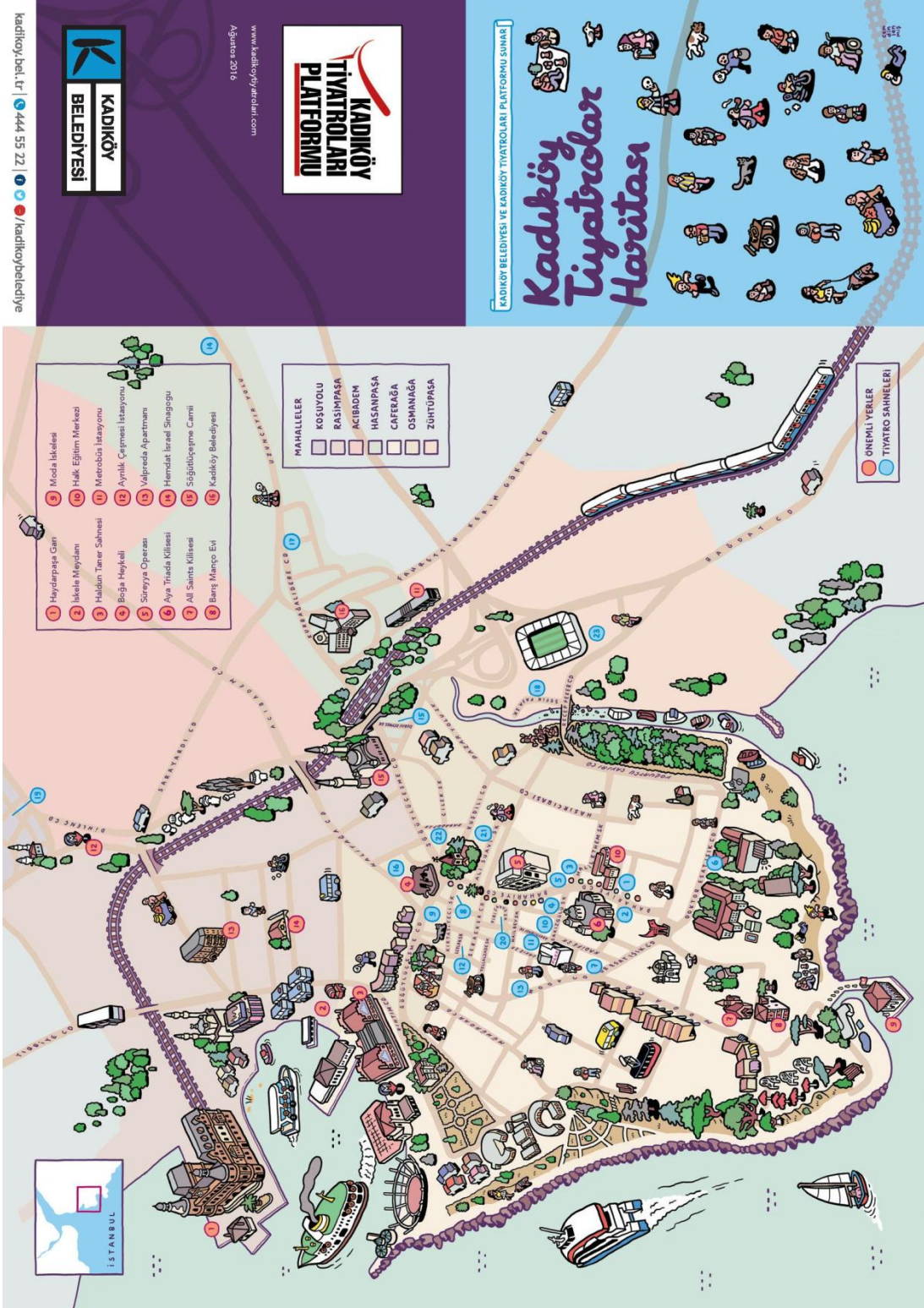
“...Seyirci tiyatroda ne kazanabileceğini, canlı canlı insanlara dokunabileceğini, bir şeyler öğrenebileceğini bilmiyor. Talep de etmiyor. Biz de bu meseleyi kendi aramızda çok tartıştık. “Ne yapabiliriz?” dedik. En azından kendi tiyatrolarımızın çevresindeki insanlarla başlayalım dedik. Seyirci yetiştirmek konusunda uzun tartışmalar yaptık. On yıllık seyircimizi yetiştirelim diye bir proje attık ortaya. “21 Mahallede 21 Tiyatro” diye bir proje tasarlıyoruz şu anda. Buna da “Kamusal Tiyatro” diyoruz. Biz bunu belediyeye sorduk. Aslında bu mekânlarda bizler ne yapıyoruz tanıtmak istiyoruz. Senin komşunum ama sen beni tanımıyorsun. Ben bir oyun üretirken ne yaptığımı bilmiyorsun? Maddi planlama nasıl yapılıyor? Mekân üretimi nasıl biçimleniyor? Işık ve ses imkânları nasıl sağlanıyor? İçerde oyun olurken fuayede neler oluyor? gibi sorulara varıncaya kadar seyircinin bilinçlenmesini istiyoruz. Derdimiz tiyatro eğitimi vermek değil. Derdimiz bilinçli seyirci yetiştirmek. Kültürel gelişimin kimseden uzak olmasını istemiyoruz. Sen manav olabilirsin ama bu tiyatro izlemeyeceğin anlamına gelmiyor...”(Mülakat 01).

2017 Ocak ayında başlatılan ve 2017 Haziran ayında sonlandırılan ‘Benim Komşum Tiyatro’ projesi ile mahallelerdeki farkındalığın artırılması ve mahalli birimindeki kamusallığın güçlendirilmesine yönelik platform tarafından geliştirilen projenin tüm tanıtım masraflarını Belediye üstlenmiştir. Ayrıca, Belediye, 2017 yılındaki ilk uygulamalarla, sokak girişlerinde yerleştirilen tabelalar ile bu alternatif mekânların kimliklerinin görünür kılınmasını sağlamaya da başlamıştır.



Resim 5.1.: Benim Komşum Tiyatro Projesi, Belediye'nin Mahallelere Dağıttığı Afiş

Kaynak: URL-06



Resim 5.2. : Kadıköy Tiyatroları Belediye Broşür Kapağı

Kaynak: URL-06

MEKAN OLAN TİYATROLAR	
1	Küçük Salon www.kucuksalon.com Bahariye Caddesi Sener Sokak No: 15/B 0216 336 50 02 kucuksalonyunculari@gmail.com
2	Alfa Kava www.alfakava.com Bahariye Caddesi Aylıkdız Pasajı No: 92 0216 541 43 59
3	Moda Sahnesi www.modasahnesi.com Bahariye Caddesi Hali Ethem Sokak No: 34/27 0216 330 58 00 bilgi@modasahnesi.com
4	Baba Sahne www.babasahne.com Bahariye Caddesi Sarıgözü Sokak No: 27 info@babasahne.com
5	Levent Kurca Kültür ve Sanat Merkez www.lkmonline.com Bahariye Caddesi Uneran Pasajı No: 35 0534 824 34 34 info@lkmonline.com
6	Duru Tiyatro www.durutiyatro.com Etiler İtki Caddesi No: 26 0216 338 56 86 info@durutiyatro.com
7	Oyun Atölyesi www.oyunatoiyesi.com Dr. Enat İtki Caddesi No: 3 0216 345 39 39 bilgi@oyunatoiyesi.com
8	Müjdat Geçen Tiyatrosu mujdatgecenatiyatro.com.tr Bahariye Caddesi Kartalçay Sokak No: 46 0216 449 59 52 - 53 zivetsymam@gmail.com
9	Kadıköy Tiyatrom www.kadikoytiyatron.org Sığılçışme Caddesi No: 64 Bulvar Çarşısı, Zemin Kat 0216 345 18 28 0541 739 47 24 kadikoytiyatron@gmail.com
10	Öykü Sahne www.yitroykuca.com Bahariye Caddesi Sakızgözü Sokak No: 29 0216 334 76 65 0532 488 83 97 bilgi@yitroykuca.com
11	Living Room www.livingroom.com.tr Ayazpınarı Sokak No: 9 0216 405 24 04 info@livingroom.com.tr
12	Moda Sanat Tiyatrosu www.modasanatatiyatro.org Hızır Paşa Caddesi Giriş Kat No: 14/A 0216 338 07 19 modasanatatiyatro@gmail.com
13	Aktokat Sanat www.aktokat.com Hızır Paşa Pasajı No: 35/5 0536 214 27 33 bilgi@aktokat.com
14	Emek Sahnesi www.emeksaahnesi.com Düğünçü Hanı No: 29/1 0216 545 74 76 emeksaahnesi@gmail.com
15	Kavrama Drama www.kavramadrama.com Mısırpaşa Sokak No: 8/A 0532 448 30 72 kavramadramakavramadrama.com
16	İstanbul Limpro Sahne www.istanbulimpro.com Şadırvan Pasajı No: 28 0544 580 14 00 istanbulimpro@gmail.com
17	Çaduv www.caduv.com Mısırpaşa İktisadi Sokak No: 16 0216 337 64 23 0536 701 44 21 caduvtyo@gmail.com
18	Craft facebook.com/crafttyatro Sakızgözü Sokak No: 17 0216 345 05 18 - 19 info@crafttyatro.com
19	Piyatro facebook.com/PiyatroKadikoy Bahariye Caddesi No: 11/A, Keçiyolu 0216 339 64 89 0535 308 4482 info@piyatropi.com
20	Entropi Sahne www.entropisahne.com Piri Çavuş Sokak No: 6/1 0216 337 17 14 0532 158 52 42 bilgi@entropisahne.com
21	Nözyem Hilmet Kültür Merkezi www.istanbulnkyem.org.tr Bahariye Caddesi Ali Şaah Sokak No: 7 0216 414 22 39 info@istanbulnkyemkulturemerkezi.org
22	Tiyatro Kulçuk www.tiyatrokulcuk.com No: 14/1 0538 986 72 73 0539 313 72 63
23	Tiyatro Kronik www.tiyatrokronik.com Bahariye Caddesi No: 5/3 Bakır Toprak, 0533 212 49 49 bakirtoprak@gmail.com
MEKAN OLmayan TİYATROLAR	
24	KaST www.tyatrokast.com 0505 723 74 72 tyatrokast@gmail.com
25	Tiyatro Merdiven www.tyatromerdiven.com Sarıgözü Sokak 0216 338 07 19 delipantandare@gmail.com
26	Defne Tiyatro facebook.com/DefneTiyatro Ceviz Uludağ, 0551 710 89 85 defne@hyfidegi.com
27	Hayalboğ Tiyatro hayalbogunatoiyesi.com facebook.com/hayalbozuyatro instagram.com/hayalbozuyatro Melmet Erbil, 0543 673 24 08 melmeterbilm@gmail.com istanbulhayalbozuyatoyeni.com
28	Onuncu Köy Tiyatrosu www.onuncukoytiyatro.com Burak Timerci, 0532 273 51 00 btimerc@gmail.com
29	Tiyatro 34 www.tyatro34.com Altan Tezel, 0532 337 10 71 tyatro@tyatro34.com
30	Tiyatro Fora www.tyatrofora.com 0216 380 20 02 bilgi@tyatrofora.com
31	Tiyatro Akkıs www.tyatroakkis.com 0216 347 14 70 info@tyatroakkis.com
32	Kurguncuk Sanat www.kurguncuksanat.com 0553 187 67 98 - 0553 228 44 43 kurguncuksanat@gmail.com
33	Catbaşı Oyuncuları www.facebook.com/CatbaşıOyunculari Atilla Ertekin, 0532 363 52 12 atertekin@gmail.com
34	KATÖT www.katobiz.com Çayır Yıkale, 0535 293 22 62 Kıyık Kalkıcı Tiyatro Oyuncuları Topuluğu info@katobiz.com
35	İstanbul Kurpanyası www.istanbulkurpanyasi.com 0216 474 73 76 info@istanbulkurpanyasi.com
36	Kabare Dev Aynası www.kabaredevaynasi.com 0216 418 16 46 kabaredevaynasi@gmail.com
37	Bigim Tiyatro www.bigimtiyatro.net 0538 313 76 77 bigimtiyatro@gmail.com
38	Enis Fosforoglu Tiyatrosu www.enisfosforoglutiyatro.com enifosforoglu@hotmail.com
39	Kandemir Konduk Tiyatrosu www.facebook.com/KandemirKonduk Konduk, 179119368778974 0532 603 39 47 yayayajim@hotmail.com
40	Altınok Çocuk Tiyatrosu www.altinokcocuktiyatro.com Murat Altınok, 0530 220 48 55 altinokcocuktiyatro@gmail.com info@altinokcocuktiyatro.com
41	Tiyatroadam www.tyatroadam.com 0507 116 18 18 info@tyatroadam.com
42	Mimbiz Tiyatro www.mimbiz.com 0539 945 95 00 info@mimbiz.com
43	Tiyatro Bahane www.facebook.com/TiyatroBahane Hüseyin 14296 14616/ 0216 345 54 49 sahnehahane@gmail.com

Resim 5.3. : Belediyenin Broşüründe Kadıköy Tiyatroları

Kaynak: URL-06

Kadıköy'deki bu mekânsal dönüşümler, süreçleri ve aktörleri bağlamında izlendiğinde, Kadıköy gibi bir tarihi kent merkezindeki kamusal alanın sorgulanmasında farklı bakış açılarının geliştirilmesinin gerekliliği kendini hissettirmektedir. Bu kentsel yapıdaki kamusal alanın çözümlenmesinde, sosyo-kültürel yapıda süreklilik arz eden entelektüel ve ekinsel üretimin var olabileceği mekânlarca beslenen sokak ve mahalle ilişkilerinin incelenmesi gerektiği ileri sürülebilmektedir.

2015 yılından bu yana Kadıköy'de 62 tiyatro topluluğu bir araya gelmiştir. 23 Farklı adreste, tiyatro sahnesine dönüştürülmüş çeşitli mekânlarda gösteriler sergilemektedirler (Harita 5.22., Tablo 5.2). Ortak bir kültürel platform oluşturmuşlar ve mekânsal yansımaları da olan yeni projeler geliştirmektedirler. Bu kültürel üretkenlik durumunun, Kadıköy'ün mevcut sosyo-ekonomik yapısının ve kültürel belleğinin sürekliliği ve bunun beslediği bir kamusal alanın varlığı ile ilişkili olduğu öne sürülebilmektedir. Kadıköy'de yer alan bu kültürel üretkenlik ve bu üretkenliğin mekâna yansımaları, demokrasinin henüz bir yüzyıllık geçmişi dahi olmayan bir ülkede, hızla gelişebilecek bir kamusal alan ortamının da aslında potansiyel olarak var olduğuna dair ipuçları barındırmaktadır.

5.1.4 Kadıköy'ün Örüntüsü; Kamusal Alan ve Tiyatro

20. yüzyılın başından itibaren, Kadıköy sosyo-kültürel anlamda önemli gelişmeler geçirmiştir. Bu dönemde, fikir ve sanat alanlarındaki dönemin önemli üretken isimleri bu semtte toplanmaya başlamıştır. Ancak ülke şartlarındaki entelektüel gelişim Batı'daki burjuva ve sermaye diyalektiğinde olduğu gibi entelektüel gelişimin sermaye gücü ile bir arada ilerlediği biçimde tezahür etmemiştir. Sermayeyi elinde bulunduran ticaret ve sanayi burjuvazisinin, edebiyat, bilim ve sanat üretimi ile birlikte ortak gelişimini izlediğimiz Batı'daki gibi eşgüdümlü bir ilerleme süreci olmayan Türkiye'de ancak devlet güdümlü politikalar ile hiyerarşik bir yapıda yukarıdan aşağıya bir yönelimle yapılandırılmaya çalışılmıştır. Türkiye'de özellikle fikir ve sanat alanındaki özgür ve özgün üretimler daha ziyade baskılı ortamın zorlu koşullarında, sermayeden kopuk bir tarzda, *üretme* idealleri ile yaşam bulma çabasında olmuştur. Kadıköy sosyo-kültürel anlamda, zorlu koşullardaki bu üretkenlik ortamı açısından zengin bir geçmişe sahiptir. Kadıköy'de yaşayan Türk edebiyat tarihinin çeşitli önemli yazarlarının ve önemli tiyatro sanatçılarının hayatlarında yaşadıkları sıkıntıları özetleyen anılara önceki bölümlerde değinilmiştir.

Ancak bir yandan da Kadıköy, Cumhuriyet sonrasında, yokluğun hâkim olduğu bir ülkede sanayinin geliştirilmesi ve sermayenin güçlendirilmesi çabalarında, önemli rol oynamaya başlayan yeni yönetici kadroların, devlet yöneticilerinin ve beyaz yakalı kesimin yerleşmeyi tercih ettiği bir semt olarak da gelişim göstermiştir. Dolayısıyla, yeni gelişen entelektüel

burjuvazi ile ekinsel üretimin birlikteliği semtin bu ortamında bir araya gelmiş ve yolları kesişmiştir.

20. Yüzyılda kentlerde yaşanan dönüşümlerde, bu dönüşümler çağdaş kapitalizmin güdümünde rant odaklı olarak gerçekleşmektedir. Rant odaklı dönüşümlerin hepsi kısa vadeli yüksek sermaye artırımını esas aldıklarından, kamusallık odaklı olabilecek dönüşümler açısından geri dönüşü olamayacak zararlara neden olmaktadır. Kamusallık odaklı dönüşümler için şehirdeki dönüşümün uzun vadeli süreçler çerçevesinde değerlendirilmesi önemlidir.

Şehircilik bağlamında bakıldığında, devletin kentsel mekânı dönüştürme konusundaki istek ve niyeti aynı zamanda kamusallığın güçlenmesinde yeterli olamamaktadır. Kentteki mekânsal dönüşümlerin, kamusallığı da var ederek sürekliliğini sağlayabilmesi için mutlaka devletin niyeti ve istekleri ile uyumlu, çıkarları aynı yönde olan ekonomik açıdan gerekli araçlarla donanmış, toplumsal gruplara ihtiyaç vardır. Bu gruplar mekânsal dönüşüm konusunda bir planlama dinamiği olarak öncülüğü elinde tuttuklarında dönüşümün niteliği de bu grupların fikir ve yaşam dinamiklerine göre yaşanmaktadır. Mekânsal dönüşümde etkili olan sermayedar grupların, *boş zaman*, unsuruna atfettikleri işlev, değer ve öneme istinaden kültürel anlamdaki üretimlere yönelik etkinlik alanları da mekânsal anlamda varlık bulabilmekte ve kalıcı olabilmektedir.

Bu grupların olmadığı durumlarda, Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında olduğu gibi, devletin zorlayıcı önlemlerine ve yaptırım gücüne rağmen bir Batı kurumu olan planlama kamusallığı ön plana çıkarabilmede etkisizleşmekte ve işlerliğini yitirmektedir.

Bir Batı kurumu olarak planlamanın bu anlamda başarısı aynı değerlerle donanmış bir toplum yapısını gerektirmektedir. Kadıköy bu duruma temel bir örnek teşkil etmektedir. Kadıköy'de Meşrutiyet'ten itibaren mekânı biçimlendiren, plan ve yasalardan çok, toplumun bu alana sarf edebildiği sermayenin büyüklüğü ve bununla eş zamanlı olarak toplumun güçlenen sosyo-kültürel alt yapısı olmuştur. Sosyo-ekonomik gelişimin önemli aktörlerini ve aynı zamanda sosyo-kültürel gelişim açısından gerekli üretkenlikteki bir altyapıyı da bünyesinde toparlaması, bu semt ortamının yapılanmasında kamusallığın gelişimi açısından etkili olmuştur.

Meşrutiyetten beridir Kadıköy'de şekillenen bu ortam bir anlamda gerek sosyo-mekânsal yapıda süreklilik arz eden kamusallık gerekse de yerel idarenin desteği bağlamında kendi belleğini yaratmıştır. Nitekim bugün yerel idarenin kültür politikalarındaki yaklaşımları, geçmiş deneyimlerin izlerini taşımaktadır. Yerel idare tarafından semtin sosyo-kültürel kalkınma üzerinden ekonomik büyümesinin hedeflenmesi çabaları aşikârdır. Bu perspektif, idarenin uzun vadeli stratejik planları bu çerçevede ele almalarını sağlamıştır. Bu yaklaşım,

bir yandan da belleğin yaşatılması, deneyimlerin aktarılabilmesi, mekânsal dönüşümde kamusal yaşamın aktif halde tutulabilmesi gibi niyetleri barındırmaktadır.

İdarenin, kamusallığı ön plana aldığı gösteren tavrı, kültür politikalarında destekledikleri projelerin, popülist yaklaşımlardan uzak, ayrıştırıcı değil birleştirici, üretkenliği ve mahalli birlikteliği önemseyen yapılarında kendini göstermektedir.

İdarenin, *boş zaman*, unsurunda değerli kılmaya çalıştığı etkinlikler ve ekinsel üretkenlik, ekonomik açıdan gerekli araçlarla donanmış toplumsal grupların da ihtiyaçları ile örtüşmektedir. Zira sosyo-kültürel yapı incelendiğinde, *boş zamanın* bu gruplar için tüketimden ziyade sosyo-kültürel gelişime yönelik bir değerlendirme aracı olarak ön plana çıkabileceği ileri sürülebilmektedir. Kadıköy, 2016 yılı Ocak ayında TUIK'in eğitim istatistiklerinden toplanan verilere göre İstanbul'un eğitim seviyesi en yüksek olan ikinci ilçesi konumundadır (Tablo 5.3.).

Kadıköy'de ekinsel üretkenlik anlamında ortaya çıkan ortamda, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dinamiklerin eş zamanlı olarak gelişiminin, mevcut deneyim birikimine ve üretkenlikteki aktifliğe imkân tanıdığı düşünülmektedir. Bu nedenle araştırmada, Kadıköy'deki sosyo-kültürel yapının niteliği sorgulanmak istenmiştir. Bu çerçevede, TUIK eğitim istatistiklerindeki verilerden İstanbul ili içindeki tüm ilçelerin eğitim seviyeleri çıkarılmış, tablolaştırılmış ve karşılaştırılmıştır.

Beşiktaş, Kadıköy ve Bakırköy eğitim seviyesi en yüksek ilk üç ilçe olarak ortaya çıkmaktadır. Cumhuriyet dönemindeki okuryazarlık seviyesindeki artış düşünüldüğünde ve hızla sayısı artmakta olan özel üniversiteler dikkate alındığında, üniversite, yüksek lisans ve doktora düzeyinde ortaya çıkan rakamlar, genel anlamda 2000'li yıllarda, ülkede eğitim alanındaki başarısızlığı ortaya koymaktadır.

	İLÇE	NÜFUS	Okuma Yazma Bilmeyenler (%)	Doktora Mezunu Olanlar (%)	Yüksek Lisans Mezunu Olanlar (%)	Üniversite Mezunu Olanlar (%)	Lise Mezunu Olanlar (%)
1	Adalar	15791,00	1,79	0,87	2,30	17,25	25,19
2	Arnavutköy	214965,00	3,67	0,06	0,30	5,36	13,27
3	Ataşehir	402976,00	2,41	0,61	2,70	18,67	24,83
4	Avcılar	402313,00	2,08	0,15	0,96	12,83	26,05
5	Bağcılar	748850,00	2,96	0,07	0,38	7,07	18,04
6	Bahçelievler	598265,00	2,45	0,20	1,17	14,18	24,47
7	Bakırköy	216312,00	1,03	1,30	4,15	27,51	30,40
8	Başakşehir	333047,00	2,02	0,45	1,89	16,61	23,19
9	Bayrampaşa	267553,00	2,26	0,11	0,72	10,41	22,98
10	Beşiktaş	180020,00	0,89	2,19	7,14	32,44	27,94
11	Beykoz	246152,00	2,74	0,44	1,63	13,47	24,94
12	Beylikdüzü	241398,00	1,24	0,38	2,27	21,15	31,12
13	Beyoğlu	240628,00	3,54	0,30	1,01	9,97	20,80
14	Büyükçekmece	208511,00	1,68	0,27	1,34	15,21	26,59
15	Çatalca	65626,00	1,94	0,07	0,45	8,62	18,56
16	Çekmeköy	206108,00	2,39	0,35	1,85	15,24	23,10
17	Esenler	459486,00	3,15	0,07	0,30	6,03	16,41
18	Esenyurt	620494,00	2,87	0,12	0,70	9,37	20,05
19	Eyüp	358702,00	2,38	0,26	1,39	12,78	23,49
20	Fatih	413562,00	2,86	0,34	1,21	13,55	23,68
21	Gaziosmanpaşa	492649,00	2,89	0,11	0,63	8,98	20,00
22	Güngören	303953,00	2,48	0,16	0,94	12,15	25,10
23	Kadıköy	500237,00	1,08	1,65	5,93	31,13	28,25
24	Kağıthane	425980,00	2,44	0,16	0,83	10,94	23,19
25	Kartal	445395,00	2,61	0,23	1,40	16,81	27,16
26	Küçükçekmece	733744,00	2,58	0,21	1,02	12,22	22,24
27	Maltepe	467801,00	1,89	0,43	2,20	19,65	27,18
28	Pendik	643614,00	2,41	0,17	0,98	12,58	23,64
29	Sancaktepe	303489,00	3,35	0,15	0,80	9,04	18,44
30	Sarıyer	330460,00	2,01	0,95	2,85	17,04	27,30
31	Silivri	155027,00	1,74	0,12	0,69	10,31	19,71
32	Sultanbeyli	308936,00	3,86	0,06	0,20	5,10	14,49
33	Sultangazi	503316,00	3,30	0,06	0,26	5,61	15,60
34	Şile	31575,00	3,02	0,62	0,62	9,51	22,35
35	Şişli	266585,00	2,19	0,87	3,14	20,26	26,25
36	Tuzla	207320,00	2,09	0,34	1,36	13,61	24,68
37	Ümraniye	656035,00	2,41	0,28	1,68	15,35	23,95
38	Üsküdar	529216,00	1,94	0,76	2,84	21,11	27,10
39	Zeytinburnu	284650,00	2,81	0,18	0,74	9,49	20,37

Tablo 5.2. : İstanbul'da İlçelere Göre Eğitim Düzeyleri

Kaynak: TUIK Eğitim İstatistikleri, URL-72, Ocak 2016

Kadıköy, İstanbul ilçeleri arasında sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel veriler açısından en üst refah düzeyinde çıkan ilçeler arasındadır. Üst ve üst orta gelir grubu ile yüksek öğrenimli entelektüel kesimin birlikteliği, Tablo 5.2. deki istatistikî verilerle EK-03a ve Ek-03b deki haritalarda yer alan sosyo-mekansal verilerde yer alan sınıf profillerindeki veriler bir araya getirildiğinde ortaya konulabilmektedir. Diğer bir yandan semtin son *yüz* yıllık geçmişindeki sosyo-kültürel anlamda bir deneyim birikimi söz konusudur. Bu deneyim birikimi ile oluşan yerel bellek de bu ortamda önemli bir dinamik olarak ortaya çıkmaktadır. Ekonomik açıdan gerekli araçlarla donanmış bir sosyo-ekonomik ortam ve ekinsel üretimin süreklilik arz ettiği bir sosyo-kültürel ortam bu semtteki kamusal alanın farklı araçlara sahip olabilmesine dolayısıyla farklı kamusal mekân formlarının ve kamusal biçimlerinin şekillenmesine neden olmaktadır.

Kadıköy'ün özellikle tarihi kent merkezi esas alındığında buradaki kentsel dokuda ortaya çıkan ızgara sisteminin, kısa blok kullanımları dolayısıyla farklı perspektiflere sahip olan sokak dokusunun, kamusal alanın canlanmasına imkan sağlayabilen pek çok çeşitli farklı mekan kullanımlarına imkân sağladığı görülmektedir. Geçmişin mahalli yapısında sokak ortamının yarattığı kamusal alanın, artan nüfus ve artan konut stokuyla yaşanan demografik değişimlere rağmen, belediyenin yayalaştırma politikaları ile bugün halen Kadıköy tarihi kent merkezi içinde farklılaşarak da olsa devam ettiği gözlemlenmektedir. Kaldırımların yoğun olarak yaya trafiği haricinde de dinlenme, sohbet ve yemek için değerlendirilmeleri, zemin katlarda yer alan kafe ve restoranlarda yaygınlaşmış olan kaldırımla bütünleşen yarı açık mekân uygulamaları, Kadıköy'de sokak alanlarının kamusal mekânlar bağlamında kabul gördüğünün bir göstergesidir.

Bu mekânlardaki canlılığın kamusal alanın temelinde bir canlılık olabilmesi için bu canlılığın *kitlesel* yapısından kurtulması ve *boş zamanın* bir tüketim hedefi olarak değil bir bireysel gelişim aracı olarak da görülebilmesi gereklidir. Bu bağlamda ekinsel üretim mekânlarının rolü devreye girmekte ve çok büyük bir önem arz etmektedir. Kadıköy'de belediyenin de destekleri ile kendi mekânlarını ve kendi oyunlarını özgürce üretebilen alternatif tiyatro mekânları, özellikle tarihi kent merkezinde, bu anlamda önemli bir model *araç* olarak ortaya çıkmaktadırlar.

Bu alternatif tiyatroların belediye desteği ile geliştirmiş olduğu '*Benim Komşum Tiyatro*' projesi mahalli birimlerdeki kamusal alanın ekinsel üretkenlik üzerinden geliştirilmesine yönelik bir çabayı içermektedir.

Her mahalleye bir tiyatro

Her tiyatroya bir mahalle

12 tiyatromuz 15 mahallemiz ile buluşuyor. 6 Şubat-02 Haziran tarihleri arasında hep birlikte tiyatroyu öğreneceğiz.

Tiyatro nasıl doğdu? Dünü, bugünü ve yarını...

2 saatlik bir oyun için yapılan çalışmaları hiç düşündünüz mü? Bir oyunun nasıl yazıldığını... Oyuncunun nasıl ezber yapabildiğini... Dekorunun, kostümcünün nasıl çalıştığını... Işığın ve müziğin sahnedeki yerini... Ve bizlerin neler düşlediğini... Seyirci ile buluşmanın verdiği heyecanı... Oyunun sonuna nasıl geldiğimizi anlamadan alkışlarla uyanmamızı...

Şimdi sıra sizde!

Sanat disiplinlerini, ekolleri, teknikleri, biçimleri tanıyacağız. Sanatçı-hayat-seyirci-katılımcı ilişkisi hakkında fikirler edineceğiz. Tüm bunlar sayesinde Kadıköy'deki kültür sanat politikasının oluşumuna ve geliştirilmesine birlikte katkı sağlayacağız.

SON BAŞVURU 01 ŞUBAT 2017

Sevgili komşularımız bulunduğunuz mahalle muhtarlığınıza veya projeye katılan tiyatrolardan birine gidip başvuru formunu doldurmanız yeterli. Listelere mahalle muhtarlıklarınızdan, Kadıköy Tiyatroları Platformu ve Kadıköy Belediyesi Kültür Müdürlüğü'nün web sitelerinden ulaşabileceksiniz. Sizleri telefonla arayacağız ve 6 Şubat'tan itibaren haftada 2 gün, günde 3 saat toplamda 4 ay 102 saat birlikte olacağız.

Musaitmenizizi bize bekliyoruz.

Resim: 5.4. : Benim Komşum Tiyatro Broşür Proje Tanıtım Yazısı

Kaynak: URL-73

Kadıköy Platformu üyeleri sanatçılar bu projeyi aslında bir '*kamusal tiyatro*' projesi olarak düşündüklerini ve bu bağlamda projelendirdiklerini belirtmektedirler (Mülakat-09).

Güçlü bir kamusallığın yapılanmasında, mahalli birimin önemini ilk ileri süren teorisyen Jacobs'dur. Ancak Jacobs mahalli birimlerin semtin ortak idaresini yok saymayacak bir özyönetime sahip olması gerekliliğini de savunur. Jacobs'a göre yeterli potansiyel güce sahip bir semtin demokratik bir özyönetim organı olarak etkin ve faydalı olup olamayacağı ise büyük ölçüde içindeki çok küçük muhitlerin yalıtılmışlığını aşmasına bağlıdır.

"...Bir semtin etkin olabilmesi için kendi başına örgütlenebilmesi gerekir, bilhassa da tartışmalı konularda fikir birliğinde olan yurttaşların semt ölçeğinde birlikte çalışmaları zorunludur, aksi takdirde bir yere varamazlar. Semt küçük birimlerin gruplaşmasından, federasyon halinde işlemeden ibaret değildir. İşlerlse ancak bütünleşmiş, hiçe sayılamayacak büyüklükte güç ve fikir birimleri olarak işleyebilirler..." (Jacobs, 2013; s:148).

"...Bütün bir şehir muhiti özellikle tiyatro, müzik ya da başka sanatlarla ilgilenenlerin nerede oturuyor olursa olsun birbirini bulduğu, bir araya geldiği yerdir..." (Jacobs, 2013; s:139).

Kadıköy belediyesi de kültürel kalkınma temelli stratejik yöneliminde mahalli birimlerdeki kamusallığın güçlendirilmesini temel esaslar arasında ele almaktadır. Bu yaklaşım bağlamında da ekinsel üretim araçlarına ihtiyaç olduğunun bilincindedir. Bu ihtiyaç

çerçevesinde tiyatronun bir kamusallık aracı olarak değerlendirilmesinde bu işe gönül verenlere destek vermektedir (Gündeş, Mülakat-08).

“...Avrupa’da da yerel yönetimlerin sanat kurumlarına çok büyük destekleri var. Kendi bölgesinin gelişmesi ve kültür politikasının şekillenmesi için yerel yönetimlerin çok önemli olduğunun farkındalar. Kadıköy belediyesi de bunun farkına varmış durumda, tam bu motivasyon ile hareket etmekte...” (Daltaban, URL-74)

“...Öncelikle onlar bizi davet ettiler, tek tek gelmeyin, hepimiz toplanın ve birlikte konuşalım dediler. Onların meclis binasında bütün tiyatrolar topladık. Ne yapacağımızı bilemiyorduk Zira önümüzde bir bürokrasi vardı ve aslında biz güncel hayatta dahi ayrı dillerde konuşuyorduk. Ancak Aykurt Nuhoğlu’nun görevi devralmasından sonra belediyenin sanata, bizlere ve hatta seyircimize karşı başka bir özveri ile baktığını gördük. Belediye başkanının hiçbir yer ayırt etmeden, halkın içinde, çıkıp gelip oyunlarımızı seyrettiğini gördük. Sonuçta da kendi ağzı ile bizlere, buranın bir kültür politikası yok! Gelin onu beraber inşa edelim dedi...”(Yıldırım, URL-74).

“...“Şenliklidir Kadıköy’ün Tiyatroları” diye bir proje ile yola çıktık. Belediye bizi duyurmak ile uğraşiyor. Reklam panolarında bize yer ayırıyor. Tiyatrolarımızın görünürlüğü artsın diye sokaklara tabelalarımızı yerleştiriyor. Bir haritalandırma yapıldı. Kadıköy’deki bütün tiyatroların haritalanması... Belediye bu haritaların basılmasını ve dağıtımını üstlendi. Her hafta Kadıköy gazetesinde bize bir sayfa ayırıyorlar. Biz de şenlikte çocuk oyunlarını ücretsiz oynuyoruz. Yetişkin oyunları sezon fiyatlarının yarısına oynanıyor. Yani 20 TL’ye indirmiş oluyoruz. Ayrıca dört tane de ücretsiz atölye yapıyoruz. Bunun karşılığında biz belediyeden maddi bir destek beklemiyoruz. Tüm kazanç ortak bir havuzda birikiyor. Tiyatrolar o havuzdan kendi kazançlarını karşılıyorlar. Bizim Kadıköy’de belediyeden beklentimiz para değil; bize mekân alsın, daha çok maddi destek yapsın değil... Biz birlikte proje yapmak ve tiyatro seyircisini arttırmak istiyoruz. Tiyatronun yayılmasını hedefliyoruz...”(Yıldırım, URL-74).

“...Önümüzde bir ‘Kamusal Tiyatro’ projemiz var. Bu da mahallelilerle birlikte yapabileceğimiz bir proje. 20 tiyatro 20 mahalle diye yola çıktığımız bir proje... Önümüzdeki on yılın seyircisini yetiştirme hedefindeyiz. Bu tiyatrolarda, mahallelileri oraya getirip onlara oyun çalıştırmayacağız tabii ki... Mahallelilere: ‘Burası bir tiyatro ve senin mahallende... Burada birlikte bir şeyler üretebiliriz!’ demek istiyoruz... Onları da bu üretimin bir parçası yapmayı arzu ediyoruz... Mahallelinin de buradaki hayata bir değer kattığını hissedebilmesini, sadece televizyon seyrederek hayatın geçemeyeceğini ve aslında buna ihtiyaçları olduğunu fark etmelerini istiyoruz...”(Yıldırım, URL-74).

“...Üretime şahit olmaları, üretimi tatmaları aslında üretimin ne kadar haz veren bir şey olduğunu görmelerini mahallelinin de hissetmesi ve fark etmesi ve aynı bir mahalle içinde yaşayan insanların iletişim içinde olabilmeleri, aynı masada aynı yemeği yediklerini fark etmeleri, kısaca mahalleden başlayan bir kültürün oluşturulabilmesi aslında sanatla olabiliyor...”(Daltaban, URL-74).

“...Hepimizin kendi tiyatrolarında sorunları var devam etmesi için yapılması gerekenler var ama 44 tiyatro her hafta pazartesi bir araya gelip toplanıyor. Bu toplantılarla üç tane proje geliştirildi. Bu projeler için ekipler oluşturuldu. Bu ekipler projeler için ekstradan ayrıca hafta içi buluşmalar düzenliyorlar...”(Yıldırım, URL-74)

“...44 tiyatronun bir araya gelmesi de bir problem oluşturmuyor! Yeni nesil arasında omuz omuz durma motivasyonu çok güçlü geliyor. Aslında olması gereken de bu değil mi!” (Daltaban, URL-74)

İstanbul’da yeni nesil bir tiyatro gelişmektedir. Kadıköy bu oluşumun ana merkezi durumuna dönüşmektedir. Bu yeni nesil tiyatronun örgütlenme, üretim ve mekânsallaşma biçimleri şehirdeki kamusalığın ve kentlileşmenin gelişimi açısından tiyatronun önemli bir araca dönüşmesine imkân tanımaktadır.

Kadıköy’ün tarihi merkezinde, yüzyıllık geçmişindeki sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel altyapısıyla oluşan belleği, fizik mekânda da bu belleğin yerleşikleşmiş olduğu mahalli yapısı ve sokak dokularında oluşan kamusalık ortamı ile ortaya çıkan örüntüde yeni nesil tiyatro mekânları, kamusalığı besleyen önemli bir yeni donatı formu olarak ortaya çıkmaktadırlar.

5.2 KADIKÖY’DE EKİNSEL ÜRETKENLİK VE ALTERNATİF SAHNELER

5.2.1 Kadıköy’de Tiyatro Mekânları: Alternatif Sahneler

1990 sonrası kuşağın yeni nesil genç sanatçılarının oluşturdukları tiyatro grupları 2014 yılından itibaren ağırlıklı olarak Kadıköy ilçesi tarihi kent merkezi çevresinde kendilerine mekân üretmeye başlamışlardır. 19. yüzyıl’da beri bir kültür sanat merkezi olan Beyoğlu yerleşiminin son dönemde turizm odaklı politikalar çerçevesinde aşırı derecede otelleşme eğilimi ile dönüşen ve tektipleşen ticari ortamda mekânlarının bekasını sağlayamayan tiyatro ekiplerinin de ağırlıklı olarak Kadıköy’ü tercih ettikleri belirlenmiştir. Tüm bu yeni oluşumlarla ortaya çıkan yeni mekânsallaşmaların, Kadıköy’de mevcutta var olan en az bir on yıldır yerleşikleşmiş özel tiyatroların yakın çevrelerinde kümelenmeye eğilimi gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu gelişme ve kümelenme ile 1980 sonrası Türkiye’de gelişen üç farklı tiyatro kuşağının sanatçıları bu semtte bir araya gelmiş bulunmaktadır. Bu gelişmelerde belediyenin de rolünün olduğu anlaşılmaktadır. Belediye’nin desteği ile kurulan Kadıköy Tiyatrolar Platformu, kendi internet sitesinde, tiyatronun anlamına dair, Kadıköy’de 2017 yılı temmuz ayında varlığı 62’ye ulaşan tiyatro grubunun ortak görüşü olarak şu satırları yayınlamıştır:

“...İnsan ancak onu düşünen hiç kimse kalmadığı zaman gerçekten ölür” diyor Brecht. Tiyatroya şimdi daha çok ihtiyacımız var, daha çok oynamaya, eylemeye, düşünmeye ve anlamaya. Tiyatro kendimizi ve başkalarını anlamayı, olan biteni anlamlandırmayı ve yarınlara onurla yol almayı öğretir. Tiyatro insanı “erdemli” yapar!

Tiyatro insana içkindir. Allayıp süsleyerek ihtiyaç haline getirilen nesnelere dünyasında bir tek tiyatro ambalaja girmez. Tiyatro insana dairdir ve insana dair olan hiçbir şey tüketim nesnesi haline getirilemez!

İnsanlık kendini karanlığa hapsedmemelidir. Sokağa çıkmalı, geleceği biçimlendiren spotlar altındaki hayatları ve yalnız olmadığını görmelidir...

...Tiyatronun temeli, insan doğasının ana parçalarından olan görme, yorumlama, yeniden var etme ve görerek öğrenme formülleriyle kurulu 'oyuna' dayanıyor. Buna dâhil olma, şahit olma arzusu ise hangi karanlık çağda olunursa olunsun, üzerimize hangi belalar çöreklenirse çöreklenin yok edilemez. Aklımıza ve ruhumuza tiyatro yoluyla sahip çıkar ve böylece gelecek perspektifimizi yaratırız.

Her karanlık dönem kırılığandır ve kitlelerin küçük bir fiskeyle birlikte yerle bir olur. Bunu bildiklerinden, önlemlerini bunun üzerinden şekillendirirler. Oysa tiyatro, tüm çirkin kurguları bertaraf etmekle kalmaz yeni bir hayatın müjdesini de içinde barındırır.

Tiyatronun malzemesi insandır. Sahneden insanı çıkardığımızda çorak bir arazi devrolur elinize, dünyadan insanlığı çıkarttığımızda ise geriye sadece vahşet ve yıkım kalır. Daha fazla kirlenmeden ve daha fazla yok olup gitmeden önce bir şansımız daha olabilir; çocuklarımız ve çocuğumuz gibi olan tiyatromuz için..." (URL-75)

Kadıköy Tiyatrolar Platformu sitesinde, tiyatro sanatçıları, 27 Mart Tiyatrolar günü için kaleme almış oldukları satırlarda, Kadıköy'de meydana gelen mekânsallaşmalarının gerisinde yatan varlık nedenlerini ve bağımsız üretkenlik arzularını ise şu şekilde dile getirmişlerdir:

"İnsanlarımız her geçen gün yalnızlaştırılıyor ve iradesizleşiyor..."

Tiyatro, karanlık kuyulara düşen ruhumuzu aydınlığa çıkarır. Aklımız ve duygularımızla kavrayamadığımız hayatın akışına bir mola verip, bizi kendimizle ve çevremizde olup bitenlerle yüzleştirir. Bazen gözümüzün önünde olup da fark edemediğimiz bir olguyu, bazen de en derinlere gizlenmiş, göremediğimiz ve dokunamadığımız sınırları gün yüzüne çıkarır. Çünkü tiyatro hayattır...

Tiyatro, birlikte olmayı ve birlikte eylemeyi güçlendirir, ilk insandan bu yana süregelen birlikte olma dürtümüzü, ortak hareket etmeyi unutturanlara karşı daima yansılar sahne üzerinden. Tiyatro yalnızlığımıza şifa verir. Sanatçı, daha iyi ve daha yaşanılır bir gelecek yaratmak uğruna, estetik araçlarla bir yaşam örmeyi amaç edinir. Sanatçı geçmişin birikimiyle de hesaplaşarak içinde yaşadığı çağı kavrar ve yanıtlar üretir. Sanatçı aynı zamanda bir bellektir de. Hafızasını yitirmiş bir toplumun ayakta kalamayacağı gibi sanatçısına sahip çıkamayan toplum da yok olmaya mahkûmdur...

...İnsan, dün olduğu gibi bugün de sanatla nefes alıyorsa, tiyatronun da görevi sonsuz bir soluk olmaktır. Savaşlarla yorgun düşmüş dünyaya, umuttan uzaklaşmış insana, güneşli yarınları düşleyen çocuklara...

Tiyatronun ait olduğu yere, halkın arasına karışmasına, birleştirici gücüne ihtiyacımız var. Tiyatro dildir. Tiyatro tarihtir. Tiyatro coğrafyadır. Tiyatro özgürlüktür..." (URL-76)

2015 yılında alan araştırmasına başlanmaya karar verildiği süreçte sayıları 43 olan tiyatro grubu sayısı 2017 Temmuz ayı itibari ile 62'ye yükselmiştir. Bunların önemli bir kısmı mekânsız olan ve Kadıköy'de mekân açmış olan diğer tiyatro gruplarının sahnelerini paylaşan ekiplerdir. Kadıköy'de son olarak 23 adet mekân tiyatro işlevi olarak hizmet görmektedir. Bu mekânların büyük bir çoğunluğu Kadıköy tarihi kent merkezi çevresinde, Süreyya Sineması merkez alındığındaki 650 metre çaplı çember içinde yer almaktadır

(Harita 5.22). Ancak diğer bir taraftan, planlama açısından görünmez olmasına rağmen tiyatro ve eğitim birlikteliği sorgulandığında, bu mekânsallaşmaların Hasanpaşa tarafında üniversitelerin yakın çevrelerine doğru da saçaklanma gösterdikleri anlaşılmaktadır.

“...Hemen bizim burada Okan Üniversitesi var. Konservatuarları varmış, iki yıllık. Sahneleri yok. Şu an bizim tiyatroyu kullanmaya başlayacaklar. Eylül ayından itibaren bizde çalışıyor olacaklar. Dersleri burada olacak. Bizim için de çok heyecan verici. Zira belki de yarın, bir gün birlikte sahneye çıkacağımız kişileri tanımış olacağız. Tiyatro öğrencilerine gidip sorsanız; o kadar az tiyatro izliyorlar ki! Bu eğitim sisteminin hatası. Çünkü mesafeler çok uzak. Ben Yeditepe Üniversitesinde okudum. Yeditepe Kayışdağı'nda. Yurtta kalıyorsan, ya da evini oralarda kiraladıysan şehre çok uzaktasın. Şehre inip bir tiyatro seyretmek istediğinde geri dönüşte geri dönebileceğin otobüs seferi kalmıyor. Bu çocuk evine nasıl dönecek? Saat altıda dersler bitiyor. Sekiz buçukta şehir merkezinde oyun başlıyor. Kayışdağı'ndan çıkıp Taksime nasıl gidecek, nasıl yetişecek? Seçkin Selvi eleştiri hocamızdı. Haftada dört oyun seyretmezsek bizi derse almıyordu. Biz haftada dört oyun izlemek zorundaydık. Çok çile çektik. O zamanlar AKM ve Aziz Nesin sahneleri vardı. Onlara yetişmeye çalışıyorduk...”(Yıldırım, Mülakat-01)

İlk-Orta-Lise ve Üniversite düzeyi eğitim kurumları (mavi bayraklar) ile öğrenci yurtları (pembe bayraklar) tiyatrolar ile beraber haritalandığında ve bu birliktelik harita üzerinden incelendiğinde, planlı olarak tasarlanmamış olsa da, aslında gizli görünmez bir ağın varlığının da olduğu gözlemlenebilmektedir. (Harita 5.24.)

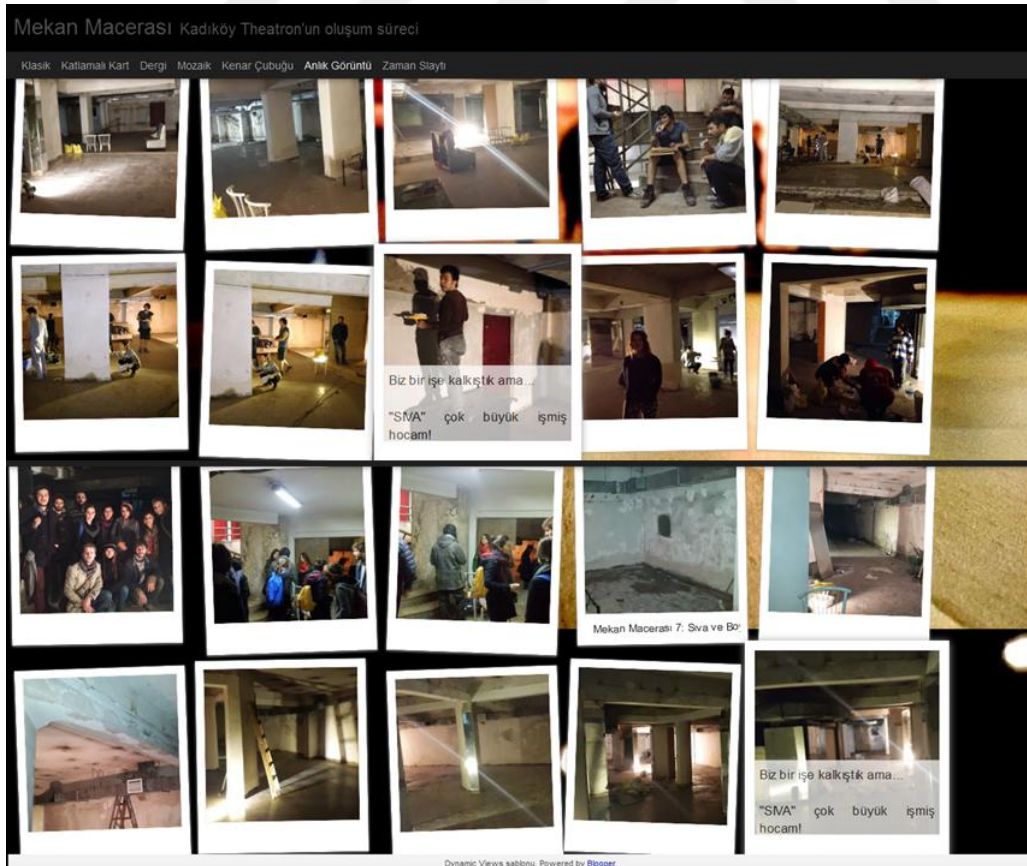


Harita 5.24. : Kadıköy Tarihi Kent Merkezi ve Çevresinde Eğitim ve Yurt Yapıları ile Tiyatroların Konulanması

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:05.06.2017, (URL-64)

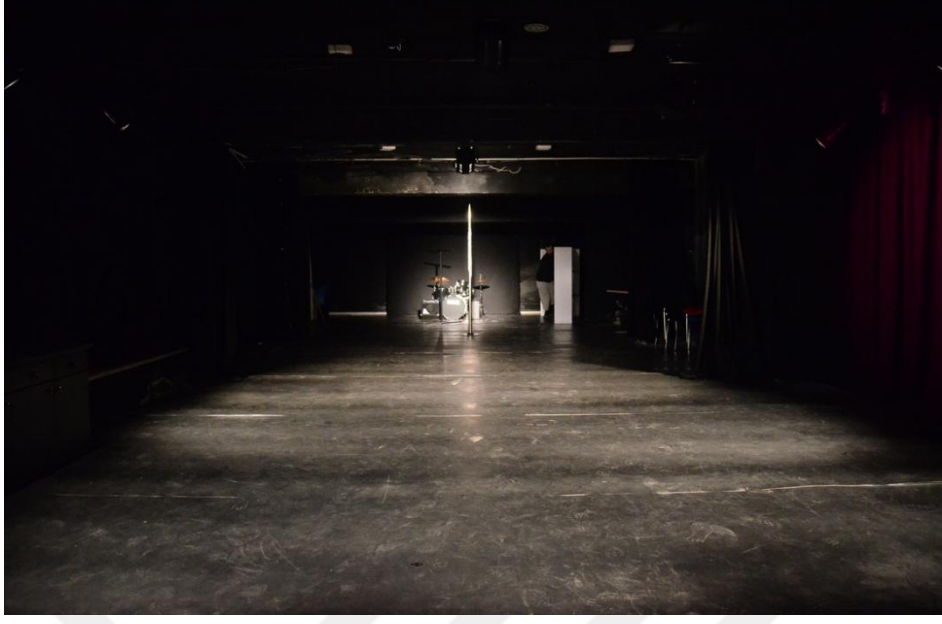
Kadıköy Tarihi Kent Merkezi ve çevresinde mekânsal olarak gittikçe sayıları artan bu tiyatro mekânlarının kent içindeki eski bina stokunda yer alan farklı işlevlerin dönüştürülmesi ile

ortaya çıktıkları anlaşılmaktadır. Kadıköy'ü yerleşiklemek için tercih eden sanatçıların mekân seçimlerinde belli bir fonksiyonun tercih edilmesi söz konusu değildir. Bu mekânsal dönüşümlerde, mekân seçiminde, hacimsel boşluğun işleve imkân vermesi, mekân yükselliğinin yeterli olması neredeyse temel iki kriter olarak öne sürülmektedir (Mülakat-01, Mülakat-02, Mülakat-05, Mülakat-06, Mülakat-07). Düğün salonundan, kuaför salonuna, fırından, tekstil atölyesine kadar çok farklı çeşitli fonksiyonların tiyatro sahnesine dönüştürülmesi mümkün olabilmektedir. Bu yeni form yapılanmada 1980 sonrası İngiltere'de yaygınlaşan kara kutu (*black box*) anlayışı hâkimdir. Mekân, döşeme, duvar ve tavanları siyaha boyalı boş bir hacim olarak ele alınmaktadır. Bu hacim bu haliyle aslında içinde sürekli farklı mekân kurgularının, farklı senaryoların farklı yaşam ve anların sürekli yeniden tasarlanabileceği bir ortam olarak ele alınmaktadır. Seyirci yerleşimi ve sahne alanı her yeni oyuna göre yeniden kurgulanabilmektedir. Tiyatro mekânının bu yeni nesile özel yapısı, tiyatro sanatçılarının kendi mekânlarını ararken ortaya çıkan tercih kriterlerini de yeterli hacimsel boşluğun olmasına ve hacimsel yüksekliğe indirgemektedir. Mekânın bu minimum imkânları sağlayabiliyor olmasıyla, Kadıköy'de yer açmak isteyen sanatçılar seçtikleri bu mekânda, kendi başlarına, kendi emeklerini ortaya koyarak, mekânın işçiliğini de üstlenerek, kendi öz kaynakları ile bu mekânı dönüştürmeye girişmektedirler.



Fotoğraf 5.8. : Kadıköy Theatron, Mekân Üretim Süreci

Kaynak: URL-77



Fotoğraf 5.9. : Kadıköy Theatron, Büyük Salon

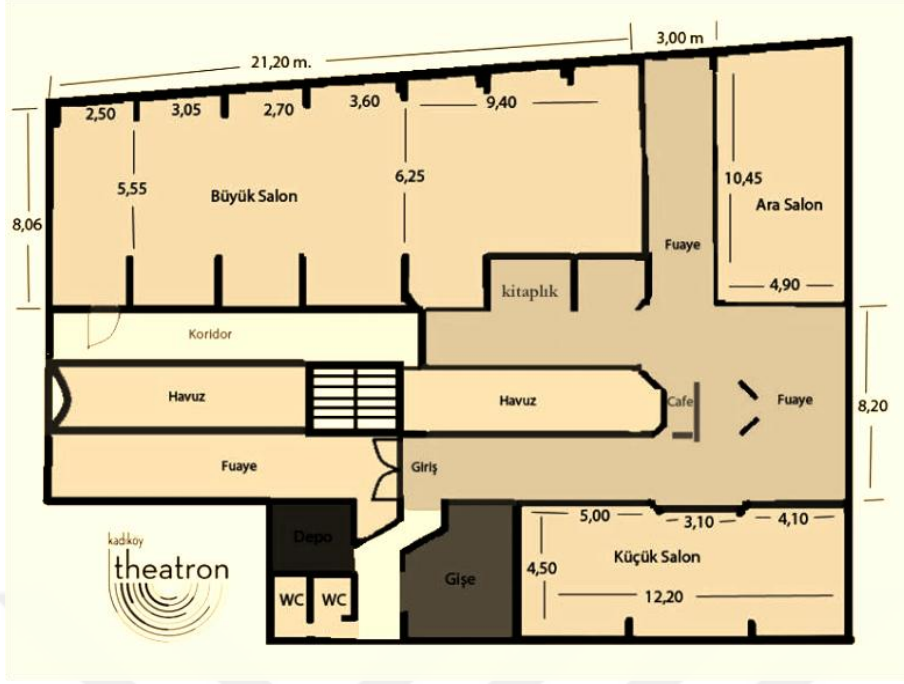
Kaynak: URL-78



Fotoğraf 5.10. : Kadıköy Theatron Büyük Salon-Çerçeve Sahne Olarak Kullanıldığında

Kaynak: URL-78

Theatron, Kadıköy’de Söğütlü Çeşme Caddesi üzerindeki Bulvar pasajı içinde ikinci bodrum katta yer almaktadır. Gerek, kendi sahneledikleri oyunlarıyla, gerekse de konuk ekiplerce sahnelenen oyunlarla, 2015’den bu yana gösterimlerine bu mekânda devam etmektedirler. Theatron ekibi bu binanın ikinci bodrum katında, ticaret amacı ile yapılmış olan ancak konumu dolayısıyla işlerliği olamayan dükkân mekânlarını bir araya getirerek tiyatro için alternatif bir mekân inşa etmişlerdir.



Resim 5.5. : Kadıköy Theatron Kat Planı ve Sahne Mekanları

Kaynak: URL-78

Kadıköy Emek Sahnesi ise eski bir tekstil atölyesinin, tiyatroya dönüştürülmesiyle oluşmuştur. Kadıköy Emek Sahnesinin kurucusu, yönetmen ve tiyatro oyuncusu Pınar Yıldırım, kendisiyle yapılan derinlemesine mülakatta, Kadıköy Emek Sahnenin mekân üretim sürecinde kazandıkları deneyimleri ve yaşanmışlıkları detayları ile dile getirmiştir (Mülakat-01).



Fotoğraf 5.11.: Kadıköy Emek Sahnesi; Meydan Sahne Olarak Kullanıldığında

Kaynak: URL-79



Fotoğraf 5.12.: Kadıköy Emek Sahnesi; Esnek Sahne Alanı

Kaynak: URL-80

Aralık 2011’de Tiyatro Açıkça tarafından restore edilerek hayata geçirilen Öykü Sahne, bu mekânın Kadıköy’e kazandırılması dolayısıyla 7 Haziran 2011’de XI. Direklerarası Seyircileri Özel Ödül’üne layık görülmüştür. Kadıköy’de bu yeni nesil alternatif tiyatro mekânlarının ilklerinden olan ve altı senedir Kadıköy’de gösterimlerine devam eden Öykü Sahne’nin kurucusu Sertaç Ayvaz, mekânın yapımında kendilerinin de Emek Sahne’dekine benzer sıkıntıları çektiklerini dile getirmiştir.

“...Düğün Salonu olarak hizmete başlayan salon, saha sonra kafé ve bilardo salonuna dönüştürülmüş. Girişimci bir arkadaş tarafından sinema salonu halini alan (bölmeler, koltuklar vb.) mekanda, Sinema Tek adıyla festival filmleri gösterilmiş. Ardından tiyatro salonu olarak faaliyete başlamış ve Macide Tanır Sahnesi olarak seyirci ağırlamış. 2010 Mayıs ayından itibaren de Öykü Sahne adıyla (Tiyatro Açıkça ekibi) çalışmalarını sürdürmektedir. Biz geldiğimizde altyapı sorunları olan (kanalizasyon, su taşma) mekân uzun süredir kapalı kaldığı için küf sorunu vardı. Mekân kırık dökük bırakılmıştı. Kulisi (ayrı kapı girişi bile) yoktu. Biz bu mekâna mal sahibinin de desteği ile havalandırma sistemi kurduk. Apartmana ait ve bizi doğrudan ilgilendiren yeni tesisat boruları (su ve altyapı boruları) döşedik. Kulis oluşturduk. Ofis ekledik. Işık ve ses sistemi ekledik. En son tadilatlarla, sahne boyunu düşürdük. Sahne alanını genişlettik. Fuaye ve dış mekâna duvar resimleri gerçekleştirdik. Salon 76 koltuklu bir sahne, ayrıca oyun, prova ve eğitimler için kullandığımız 35 m2lik bir stüdyodan oluşmaktadır. Dekor deposu ve ışık odası, gişe,tiyatro kitaplığı, mutfak ve bay ve bayan tuvaletleri de kullanım alanları içindedir...” (Mülakat-10).

Mekân fonksiyonlarının bölümlere ayrılması, mekan kararları, tasarımları, fuaye tasarımı, Tiyatro Açıkça ekibi tarafından kararlaştırılmıştır. Tiyatro Açıkça’nın bilfiil emekleri ile mekân ayağa kaldırılmıştır. Öykü Sahne, Tiyatro Açıkça’nın gösterilerini sunduğu yerleşik sahne olmasının yanı sıra konuk grupların prova ve gösterileri için de ev sahipliği yapmaktadır. Mekânda, çocuk ve yetişkin tiyatro oyunlarının yanı sıra, seminerler, şenlikler,

dinletiler, sinema gösterimleri, sezon boyunca; oyunculuk, dans, müzik, kısa film ve pek çok atölye çalışmaları da gerçekleştirilmektedir (Mülakat-10).



Fotoğraf 5.13.: Kadıköy Öykü Sahne; Fuaye Alanı

Kaynak: URL-81



Fotoğraf 5.14.: Kadıköy Öykü Sahne; Perdesiz Sahne

Kaynak: URL-82

Tiyatro Açıkça tarafından restore ettirilerek tiyatro salonuna dönüştürülmüş olan Öykü Sahne, klasik çerçeve sahne ile kara kutu formunun bir karışımıdır. Seyirciler kara bir kutu içerisinde, perdesiz bir sahneye karşıdan bakmaktadırlar.

Damla Özen ve Togay Kılıçoğlu'nun Hasanağa Mahallesi Derici Zeynel sokakta 2014-2015 sezonundan bu yana çalıştırmakta oldukları Tiyatro Karma Drama da kara kutu formunda bir yeni nesil tiyatrodur. Bu alternatif tiyatro mekânı eski bir damacana deposu olarak kullanılırken su firmasının bu mekândan ayrılması üzerine iki sanatçı tarafından kiralanarak

tiyatro mekânı olarak dönüştürülmüştür. Mekân içindeki mutfak tezgâhından, tuvalet kapılarına, sahne bölümünü ayıran akustik kapıdan, taşınır seyirci platformu basamaklarına, elektrik aksamından, projektörleri taşıyan demir konstrüksiyon taşıyıcı sistemine, sahne arkası bölümündeki mobilyalara ve asma kat tasarımlarına kadar, mekanda ve mekan detaylarındaki her türlü karar Togay Kılıçoğlu ve Damla Özen'in çözümleri ile gerçekleştirilmiştir. Tüm mekân ve detayları, bu iki sanatçının el emeği ve göz nuru ile aynı sokak ve çevresindeki mahalli ustalarla birlikte ortak olarak bilfiil kendi çabaları ile üretilmiştir. Mekânda, çocuk ve yetişkin tiyatro oyunlarının yanı sıra, seminerler, dinletiler, sezon boyunca pek çok atölye çalışmaları da gerçekleştirilmektedir (Mülakat-05; Mülakat-06; Mülakat-11; Mülakat-12).



Fotoğraf 5.15.: Karma-Drama Sahnesi; Kara Kutu, Meydan Sahne Kullanımı

Kaynak: URL-83



Fotoğraf 5.16.: Karma-Drama Sahnesi; Kara Kutu, Meydan Sahne Kullanımı

Kaynak: URL-84

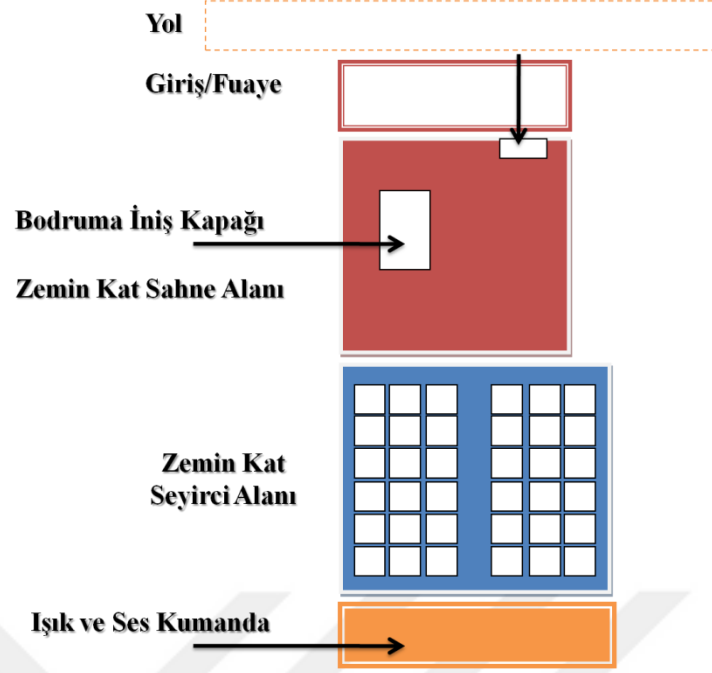
2014 yılında Emre Tandoğan ve Elif Arman tarafından, hiçbir devlet desteği almadan kurulan Küçük Salon, günümüz tiyatrosunun yeni formlarını keşfetmeyi hedeflemektedir. Sanatçılar izleyici, oyuncu ilişkisi başta olmak üzere tiyatronun tüm öğelerinin yeniden yapılandırılması gerektiğine inanmaktadırlar. İzleyen ve gösteren arasındaki ilişkinin birlikte bir performansa dönüşmesini ve bu ilişkinin haz odaklı olması da gerektiğini düşünmektedirler. Parçaların birbirinin önüne geçtiği hiyerarşik biçim yerine bütünsel bir performans yaratarak, tek etki kavramını performans algısının merkezine yerleştirmek istemektedirler. Küçük Salon, 40 kişilik seyirci kapasitesiyle ve değişken *Kara Kutu (black box)* sahne yapısıyla, kendi oyunlarının yanı sıra, alternatif ve yeni arayışlarda bulunan, farklı disiplinlerdeki sanatçılara ve ekiplere sahnesini açmaktadır. Ayrıca gösterim imkânı bulamayan ve sadece festivallerle sınırlı kalan kısa filmlere de ev sahipliği yapmaktadır. Her projesinde ekibe katılan yeni performansçılarla ve oluşturacağı seyirci kitlesi ile avangart yapısını sürdürmeyi hedeflemektedir (Mülakat-13).



Fotoğraf 5.17.: Kadıköy Küçük Salon; Othello Oyunundan Bir Sahne

Kaynak: URL-85

Küçük Salon Emre Tandoğan'ın belirtmiş olduğu hedefleri doğrultusunda mekânsal anlamda da çok farklı ve esnek çözümler ortaya koyduğu, yönetmenliğini kendisinin yaptığı Othello oyununda açıkça gözlemlenmektedir.



Şekil 5.1: Kadıköy Küçük Salon Plan Şeması

Kaynak: Yazar tarafından bu araştırma için hazırlanmıştır.

Oyun düzeninde, Seyirciler salona sahnenin içinden geçerek ulaşmaktadırlar. Sahne ve seyirci yerleşimi oyun düzeninde ters çevrilmiştir. Oyunun kurgusu, mekânın bir alt katının ve mekân içindeki demir konstrüksiyonun kullanarak tavanın da sahne mekânına dâhil edilerek kullanılabilmesi düşünülerek tasarlanmıştır.

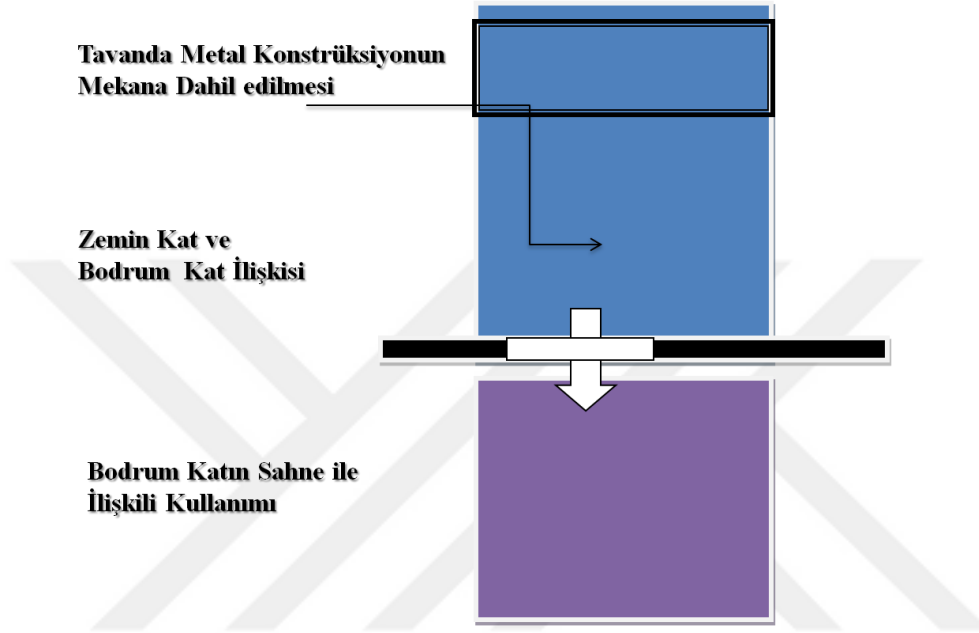


Fotoğraf 5.18.: Kadıköy Küçük Salon; Othello Oyunundan Bir Sahne

Kaynak: URL-86

Oyuncular zeminde yer alan demir kapağı adeta kalenin içindeki bir kapıyı açarak farklı bir mekâna geçiyormuş gibi rahatça kullanarak sahneyi oyun boyunca iki kotta çalıştırmaktadırlar.

Mekan içinde aydınlatma aksamları ve projektörlerin taşıyıcısı olarak, betonarme dösemeye yük bindirmemek için ayrıca mekana entegre edilmiş olan demir konstrüksiyon ise tavan arası boşluğunun mekanda sahnenin devamı olarak kullanılabilmesine imkan tanımıştır.



Şekil 5.2.: Kadıköy Küçük Salon; Othello Oyunu, Bina Kesitinde Mekan Kullanımı

Kaynak: Yazar tarafından bu araştırma için hazırlanmıştır.

Kadıköy’de hiçbir devlet yardımı alınmadan sadece sanatçıların kendi emek ve sermayeleri ile farklı fonksiyonlardan dönüştürülerek tiyatro olarak yapılandırılan ilk önemli örnek Zuhal Olcay ve Haluk Bilginer’in 2002 yılında kurmuş oldukları ‘*Oyun Atölyesi*’ adlı mekândır. Bir apartman bloğunun bodrum katındaki adeta bir çöplüğe dönüşmüş atıl haldeki bir bodrum katın zemin katta tasarlanacak kafelerle birlikte ele alınarak, bu katta klasik bir çerçeve sahnenin tasarlanması ve yapılandırılması sanatçıların kendi emek ve çabaları ile olmuştur. Bugün Oyun Atölyesi sezonda çeşitli konuk ekiplere de imkân vererek sürekli kapalı gişe oynamaya devam etmektedir.

Tiyatro sanatçısı Emre Kınay’ın Kadıköy Anadolu Lisesi’nden kiralayıp Kadıköy’e ve tiyatro dünyasına kazandırdığı Duru Tiyatro, eğitim ve tiyatro birlikteliği açısından önemli bir örnektir. Kınay ve ekibi atıl ve yıkık dökük haldeki müstemilat binasını onarmış ve tiyatro olarak dönüştürmüşler, o dönemde kendi emeklerini ve sermayelerinin tümünü bu işe yatırmışlardır.

Kadıköy'ün yeni nesil arasında en eskilerinden birisi olan çerçeve sahneli Duru Tiyatro, bu yıl kuruluşunun 10'uncu yılını kutlamaktadır. İlk kurulduğu yıl manifestosunu “*Daha önce hiç oynanmamış ya da oynanmış ancak dönem gençliğinin tanıklık edemediği oyunları sahnelemek*” olarak yayınlayan özel tiyatro bu yıl da Shakespeare'in ilk oyununu sahnelemiştir. Duru Tiyatro Sanat Yönetmeni Emre Kınay bir ifadesinde şunları dile getirmiştir:

“ Ben arkadaşlarımla 10 yıl önce bu tiyatroyu kurduğumda, “Tiyatro Kuran Deliler” diye başlık atmışlardı. O yıllarda jüri izleyecek tiyatro oyunu bulamazken, geçen yıl 168 yetişkin oyunu sahnelenmiş. Bu bizim ülkemiz için çok önemli bir gelişme. Biz de Duru Tiyatro olarak bu yıl 10'uncu yılımızı kutluyoruz. Yıldönümümüz tam da Shakespeare'in 400'üncü ölüm yıldönümüne denk geldi biz de bu vesileyle kendisinin ilk oyunu olan “Veronali İki Centilmen”i sahneliyoruz. Her yıl bir Shakespeare oyunu sahneleyeceğiz. Beş kişiye oynasak bile perdeyi açmaya devam edeceğiz” (URL-87)

Duru tiyatronun kendi internet sitesinde kuruluş aşaması şu şekilde ifade edilmektedir:

“...Eylül 2007'de çağdaş bir kente yakışır "duru" bir tiyatroyu nasıl yaratabiliriz düşüncesi ile yola çıktık. Sanatçılar, eğitimciler, idareciler, yöneticiler, çalışanlar; aslında tek bir tanımla "Gerçek Sanatseverler" 5 ay her gün, günde en az 10 saat çalışarak ellerini gerçekten 'taşın' altına sokarak herkesin gurur duyduğu bir mekan inşa ettiler. 5 Ocak 2008'de sezonun 8 dalda 'En İyi' ödülleri ile ödüllendirilerek yılın oyunu seçilen "Bana Bir Picasso Gerek" adlı oyunumuzla perdemizi açtık. Ve hemen ardından "Kaset", "Aşk Her Yerde" ve "Şah Mat" adlı oyunlarımızı sahneye koyduk. Aynı sezonda "ilk kez" özel bir tiyatro dört yeni oyunla "perde" dedi...” (URL-88)

Kadıköy'de yeni nesil tiyatrolar arasında eskiden sinema salonları olarak inşa edilmiş bazı mekânların da dönüştürülerek, bugün tiyatro salonu olarak işletildikleri görülmektedir. Bu dönüşümde iki temel örnek söz konusudur.

Akla Kara Tiyatrosu bunlardan birisidir. Eski Broadway Sinemasının yer aldığı mekânın dönüştürülmesiyle kurulmuştur. Çerçeve sahne olarak tasarlanmıştır. Yaklaşık on iki senedir hizmet vermektedir. Alan araştırmasında, bu tiyatronun kendi seyircisini oluşturduğu ve sezon boyu kapalı gişe oynadığı tespit edilmiştir.

Bir diğer örnek ise Moda Sahne'dir. Moda Sahne, eskiden Moda Sineması olan mekânın yeniden yapılandırılarak dönüştürülmesi ile meydana getirilmiştir. On iki tiyatro sanatçısının bir araya gelerek kendi sermayeleri ile hiçbir devlet desteği almadan mekânda değişik boyutta ve işlevde 3 salon tasarımı çözümlenmesi ile yeni kimliğine kavuşmuştur. Büyük Salon (tribün ve sahne kullanımına göre değişen) oturarak 233 - 277 arası seyirci, ayakta 800 seyirci alabilen bir kapasiteye sahip. Bu salondaki yapı nerdeyse tamamen modüler olup, tiyatro, konser, dans, gibi sanatın değişik alanlarındaki üretimlerine kendi fiziki koşullarını oluşturarak ev sahipliği yapma olanağı sağlıyor. Stüdyo Sahne, 50 seyirci kapasiteli bir deneme sahnesi işlevi görüyor. Ayrıca çeşitli atölye çalışmaları, söyleşiler, seminerler yine

burada gerçekleştiriliyor. 46 kişilik sinema salonu ise seyircinin bağımsız filmler izleyeceği, birtakım özel sinema etkinliklerine katılacağı bir işleve sahiptir.

“Kadıköy’de 40 yıldır varlığını sürdüren Moda Sineması, Kadıköy yakasının en önemli sinema ve kültür merkezlerinden biri olarak İstanbulluların hafızasında yer etmiş bir sanat mekânıydı. 1969 yılında Kafkas Sineması adıyla kurulan sinema salonu 1984 yılından itibaren Moda Sineması olarak yaşamını sürdürmeye başlamış. Kadıköy yakasının kültür ve sanat alanında önemli bir ihtiyacını karşılayan Moda Sineması, konserlerden tiyatroya, sanat söyleşilerinden, film festivaline kadar değişik türden etkinliklere ev sahipliği yapmış. Özellikle 80’li ve 90’lı yıllarda İstanbul’daki sanat yaşamının önemli mekânlarından biriyken son yıllarda eski konumunu kaybetmiş ve bakıma muhtaç bir hale gelmiştir.

Moda Sineması’nın kültür ve sanat hayatına katkısının devam etmesini isteyen sinemanın sahibi Yalçın Yeğiner ile buluşmamız böyle bir tarihte gerçekleşti. Onlar, salonun sinema yerine kültür merkezi olarak yaşamına devam etmesini istiyorlardı. Biz de 12 arkadaş, bu dönüştürme ve kültür sanat merkezi olarak işletilme işini üstlenmek üzere yola koyulduk. Moda Sahnesi’nin yaşamına başlaması da bu vesileyle oldu. Tiyatronun ve sinemanın değişik alanlarında çalışmış bu 12 kişi bir araya gelerek Moda Sineması adından da ilham alarak mekânın ve tiyatronun adını Moda Sahnesi koyduk. 15 Ocak’ta başladığımız inşaat işlerini Ekim 2013’te tamamlayarak Moda Sahnesi’ni sanatseverlerin hizmetine açtık. Sinema salonu olarak çalışırken var olan dekorasyon, oturma alanları, elektrik, su, havalandırma sistemine dair her şeyi söküp tahliye etmekle başladık işe. Sonra da kullanacağımız biçime göre inşa süreci başladı. Elektrik, su, klima, havalandırma, yangın sistemi, koltuk alt yapıları, fuaye, kulis vs. kısaca tüm mekânı yeniden yaptık. Sahne ve tiyatro teknik alt yapısını sıfırdan kurduk. Kaliteli bir duyum için akustik alt yapıya özel bir önem verdik. Hülasa nitelikli bir kültür sanat mekânı için tüm olanaklarımızı seferber ettik...”(Ünsal, Mülakat-02)

“Kültür ve sanatın nitelikli ürünlerinin sergilenebileceği mekânların sınırlı sayıda olmasının getirdiği sıkıntıları aşabilmek; tiyatro, müzik, sinema, dans vb. alanlarda üretimler veren sanatçılara ve sanat eserlerine kendi ürünlerini sergileme olanağı yaratmak; çeşitli sanat dallarının bir mekânın çatısı altında sergilenerek seyirci-katılımcı kesime sanatlar arası etkileşim olanağı yaratmak; sanat ve kültür alanında teorik bilginin gelişmesine destek vermek; çocuk ve gençlerle çeşitli sanat atölyeleri düzenleyerek onların sanat dallarıyla tanışmalarını sağlamak; yurt dışından gelecek sanatçılarla yerli sanatçıları buluşturup kültürler arası etkileşimleri sağlamak; yurt dışından gelecek sanat eğitmenleri ile sanat öğrencilerini eğitim amacıyla buluşturmak; İstanbul’da düzenlenen tiyatro, müzik, sinema festivallerine mekân ve salon desteği sağlama gayretindeyiz...” (Ünsal, Mülakat-02)

“...Moda Sahnesi’nin ana etkinlik kanallarından biri Moda Sahnesi’nin kendi ürettiği oyunlardır. Klasik ya da modern nitelikli oyunlarla seyirciyi buluşturmak ana hedeflerimizden biridir. Büyük oyunlarının yanı sıra Moda Sahnesi, çocuk izleyiciler için de çocuk tiyatrosu çalışmalarını başlatmıştır. Ayrıca konuk tiyatrolar, müzik grupları, dans grupları ve çeşitli sahne sanatları da Moda Sahnesi yaşantısının önemli bir parçası olmaya başlamıştır. Çocuklara yönelik müzik-resim atölyelerinden, büyüklere yönelik edebiyat-sinema-sanat atölyelerine ve seminerlerine kadar sanatın çeşitli dallarına ait çalışmalar da Moda Sahnesi’nin sürdürmeyi hedeflediği temel etkinliklerdendir...” (Ünsal, Mülakat-02)



Fotoğraf 5.19.: Moda Sahnesi; Büyük Salon, Perdesiz Çerçeve Sahne Düzenegi

Kaynak: URL-89



Fotoğraf 5.20.: Moda Sahne; Büyük Salon, Meydan Sahne Düzenegi

Kaynak: URL-89

Sanatçı, Şevket Çoruh, yaklaşık 2 yıl boyunca büyük emek harcayarak ve tamamen kendi yatırımıyla, bütün mal varlığını ortaya koyarak, Kadıköy’de, İstanbul’a yeni bir tiyatro sahnesi kazandırmıştır.

Şevket Çoruh, 22 yıllık birikimini bu tiyatroya yatırmış, yıllardır bir tiyatro açmayı planlayan ünlü oyuncu, hayalini gerçekleştirmek için varını yoğunu satmıştır. Tutkunu olduğu 7 klasik otomobilini, 3 evini elden çıkarıp 7 milyon TL kredi çeken Çoruh, işe Kadıköy’deki eski bir tiyatro mülkünü satın alarak başlamıştır. Harabe halindeki sinemayı sıfırdan tiyatroya dönüştüren Şevket Çoruh, Baba Sahne adını verdiği mekân için toplamda 17 milyon TL harcamıştır. İnşaat ve dekorasyon masrafları planladığından fazla tuttuğu için ünlü oyuncu, tiyatronun açılışını 18 ay ertelemek zorunda kalmıştır (URL-90).



Fotoğraf 5.21.: Baba Sahne; İnşaat Aşamasında

Kaynak: URL-90



Fotoğraf 5.22.: Baba Sahne; İnşaat Aşamasında

Kaynak: URL-90

2007’de hayatını kaybeden usta oyuncu Savaş Dinçel’in vefatının 10. yılında, 75. doğum gününde açılan Baba Sahne, İstanbul’un sosyal ve kültürel hayatına önemli bir yeni katkı sağlamıştır. Tapuda “Tiyatro” olarak kayıtlı tek yer olma özelliği taşıyan mekan, binayı yapan müteahhit Mustafa Ekşioğlu tarafından tiyatro sahnesi olarak yapılmış ve tapuya bu şekilde kaydettirilmiş. İlk kez 1967 yılında Yıldırım Önal Kadıköy İl Tiyatrosu adıyla

oyunların oynandığı mekânda, daha sonra Abdurrahman Palay, Nezih Tuncay, Ani İpekkaya-Çetin İpekkaya gibi birçok usta sahne almıştır. İlerleyen dönemlerde sinema, atari salonu, oyun alanı olarak yeniden düzenlenen ve kullanılan mekânın mülkünü Şevket Çoruh, 27 Mart 2015 tarihinde, Dünya Tiyatro Günü'nde satın almıştır. Mekânı, ilk röleve çizimlerine uygun olarak asıl yapım nedeni olan tiyatroya dönüştürmeyi hedefleyen ünlü oyuncu böylece İstanbul'a 232 koltuk kapasiteli muhteşem bir salon kazandırmıştır. Baba sahne iki fuaye alanı, kafeteryası, özenle hazırlanan teknik alt yapısı, havalandırması, (PA) ses sistemi, ışık sistemi ve ekipmanıyla tiyatro oyunlarının yanı sıra İstanbul'un kapalı konser alanları arasında da yerini almıştır (URL-91).



Fotoğraf 5.23.: Baba Sahne

Kaynak: URL-92



Fotoğraf 5.24.: Baba Sahne

Kaynak: URL-90

Oyuncu Şevket Çoruh, büyük emeklerle İstanbul'un kültür ve sanat hayatına kazandırdığı Baba Sahne'nin localarına eski tiyatro salonlarının isimlerini vermiştir.

Balkon katının localarından ilkinde, İstanbul'un yıkılan ilk tiyatro salonu anısına, 1884 yılında yıkılan Gedikpaşa Tiyatrosu'nun adı verilmiştir. Sahnenin iki yanında yer alan ve aynı zamanda orkestra çukuru olarak düzenlenen localara ise Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatroları'ndan kovulmasının ardından 1951'de kurduğu ve 1957'de perdelerini kapatan Küçük Sahne ile 1885'te inşa edilen Ses Tiyatrosu'nun isimleri verilmiştir. Balkon katının diğer iki locasına ise kurdukları tiyatro topluluklarını bugünlere kadar getiren ve hala oyunlar sahneleyen ustaların tiyatrolarının isimlerini vermiştir: Kenter Tiyatrosu ve Dormen Tiyatrosu (URL-93)

Tarihsel geçmişindeki orijinal haline uygun olarak inşa ettirilen çerçeve sahneli Baba Sahne tiyatrosu, hiçbir devlet desteği ve özel sponsor desteği olmadan, bir sanatçının kendi öz sermayesi ile gerçekleştirmiş olması, yerel tarihsel belleği yaşatmayı öne çıkaran uygulamaları, Kadıköy Platformu üyesi olarak tüm yerel projelerin çerçevesinde, kamusal faydayı öne çıkaran bakış açısı ve ortalama fiyat politikaları ile piyasa koşullarındaki gösteri dünyasının karşısında, alternatif bir tiyatro anlayışını ortaya koymaktadır.

Kadıköy'de gelişen ve hızla sayıları artan bu yeni nesil alternatif sahnelerin mekân kullanımı bağlamında, çerçeve sahne ve kara kutu formlarının dışında, farklılık yaratan bir diğer formdaki örneğini ise D22 adlı tiyatro grubu sanatçıları 2016 yılında satın aldıkları eski bir ahşap evi tiyatroya dönüştürerek ortaya koymuşlardır.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı mezunlarından Berkay Ateş, Can Kulan ve Emir Çubukçu, eğitimleri sırasında geliştirdikleri ortak bakış açısıyla, beraber üretmeye devam etmek amacıyla D22'yi kurmuşlardır. Galata'daki Hamursuz Fırını'na yerleşen topluluk, projelerini Ocak 2013'ten Haziran 2016'ya kadar bu mekânda gerçekleştirmiş, aynı zamanda konserlere ve konuk ekiplerin etkinliklerine ev sahipliği de yapmışlardır. Daha sonra D22 Galata'daki mekânlarını kapatarak, Kadıköy, Hasanpaşa'da bulunan *D22 Köşk'e* taşınmışlardır. Tiyatro D22, her türlü metne, sanatçıya, seyirciye açıktır. Kolektivizmden aldığı güçle, sokaktaki insandan yola çıkarak ses çıkarmayı amaçlamaktadır. Topluluğun ismi ise, henüz ulaşamadıkları ama ulaşmak istedikleri seyircinin koltuk numarasını ifade etmektedir (URL-94).

"...Beyoğlu'nun dönüşümü! Kiralar arttı, ortam değişiyor vb. biz de D22'ye 'mekân tiyatrosu' diye yeni bir yol çizdik. Bundan sonra pek çok oyunumuz için şehrin farklı yerlerindeki mekânları bir seyir alanı haline getirmeyi planlıyoruz. Hasanpaşa'da şu an içinde bulunduğumuz bu köşk de bu projemizin ilk örneği..."(D22, URL-95).

"...Oyunun derdi ile kendi derdimiz örtüşsün istiyoruz. O nedenle toplumsal içerikli oyunları tercih ediyoruz, toplumcu bir tiyatroyuz..."(D22, URL-95).



Fotoğraf 5.25: D22 Köşk

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:25.04.2017, (URL-64)

“...Yenilik arayışı... Tiyatrolar kapanıyor, tiyatrocular da çıkış yolları arıyorlar. Alternatif tiyatronun Türkiye’de son 10 yılda yükselişinin nedeni de bu bence. Nerede bir baskı varsa, orada bir yerden bir şey illa filizlenir. Sanat her şeyden eski, bitmez ki...” (D22, URL-95).

“...Hasanpaşa, sokaklarında çocukların oynadığı tam bir mahalle... Başta çekinerek geldik, kabul görür müyüz diye. Ama hiç de endişeye gerek yokmuş. Mahallenin çocuklarıyla arkadaş olduk. Bir teyze açılış hediyesi olarak çiçek verdi bize. Oyuna henüz gelen olmadı ama...”

“...Kadıköy’de pek çok yeni tiyatro açıldı. Burası insanıyla, yerel yönetimiyle çağdaş bir yer olduğu için tiyatrolar da burayı tercih ediyor. Seyirci de kendini Taksim’e kıyasla daha güvenli hissettiği ve ulaşımı kolay olduğu için burayı tercih ediyor.” (D22, URL-95).

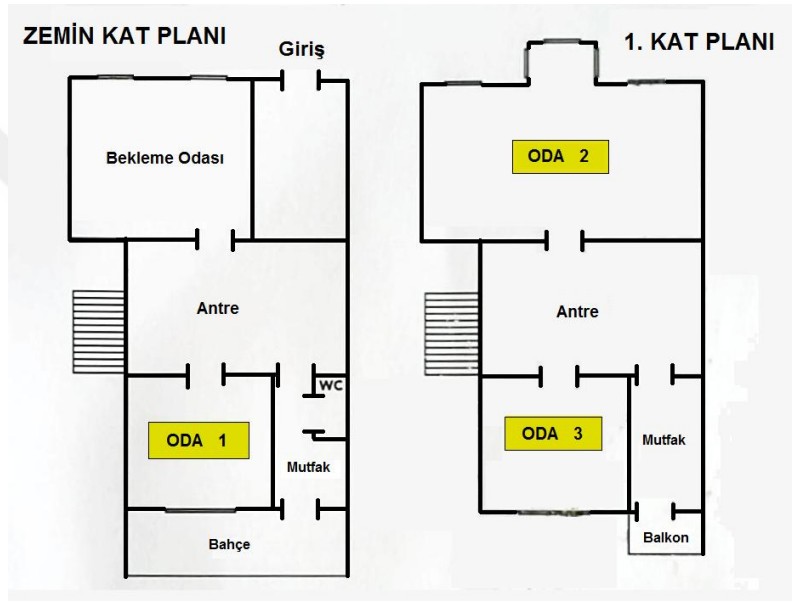
“...D22 uzun yıllar var olmayı planlayan, yerli yabancı metin ayrımı yapmaksızın oyun seçimi yapan, ayrıca çocuk oyunu da yapmayı isteyen, kendi içinden çıkan metinleri de oynayan, her zaman gerçek olanı aramayı hedefleyen ve bütün bunları toplumsal ve sosyal meseleleri kendine dert etme kıstasıyla bağlayan, genç bir ekipten oluşan bir tiyatrodur. D22, tek bir kişiye bağlı olmayan karar mekanizması kurucu 3 kişiden oluşan bir tiyatrodur. Oyunlara göre ekip dışından birçok oyuncu ile çalışan bir tiyatrodur. D22 oyunlarını yöneten tek bir yönetmen yoktur, ekibin oyunları hem kendi içinden çıkan yönetmenlerle hem de ekip dışından katılan yönetmenlerle ortaya çıkacaktır. İçinde kendi meselelerimizi bulabileceğimiz, yaşadığımız coğrafyadan kaçmadan evrensel metinler sahneleyen ve sokakla bağı olan bir tiyatrodur D22...”

“...Önemli olan ekibin heyecanlanması herkesin aynı özveriyle her işe sarılmasıdır. Kolektif bilinç D22 için önemlidir. Fedakârlık, keyif, eğlence, tartışma, saygı, yapılanın her ne olursa olsun iyi olması, özen gösterilmesi ve bağlılık ekibin önemsedığı değerlerdir. İsminden de anlaşılacağı gibi birçok insana ulaşmak isteyen, seyirciyi sınıflandırmayan ve sadece bir kesime hitap etmeyi amaçlamayan bir tiyatrodur D22. Önemli olan içimizden gelenleri anlatabilmektir...” (D22, URL-94).

D22 adlı tiyatro topluluğunun Kadıköy Hasanpaşa, Ahmet Rasim Sokak’taki ahşap eve taşandıktan sonra 2016 sezonunda gerçekleştirdikleri ‘Dünyaya Gözlerimden Bak’ adlı oyun,

tiyatro ve mekân kullanımı ilişkisi açısından oldukça farklı bir örnek sergilemiştir. Konutun her bir odasında ayrı oyuncular tarafından, ayrı, ayrı sergilenen, farklı kişilere ait yaşam anları, oyunun bütününde, canlı performansa bilfiil katılan seyirciyi savaşa maruz kalmış insanların üzerine düşündürmektedir.

“...Biri yatalak, yıllar önce bir kadını öldürmek zorunda kalmış, onun buhranlarını yaşıyor. Diğeri sınırda bekleyen ama neyi beklediğini bile bilmeyen bir asker. Diğeri de bir yerleri bombalamak zorunda bırakılan bir insansız hava aracı pilotu. Hikâyeleri bir Alman’ın yazmasına rağmen, bizden... Savaşa askerlerin gözüyle bakmak enteresan bir durum. Amacımız seyirciye, bu coğrafyadaki savaş ortamında böyle bir oyunu izleyip de, ‘A ben hiç böyle düşünmemiş, bu açıdan bakmamıştım’ dedirtmek. Bir şeyi dikte etmek değil kafalarda soru işaretleri yaratmak istiyoruz...” (D22, URL-95)



Resim: 5.6.: D22 Köşk; Ahşap Bina Planları, Oyun Sergilenen Odalar

Kaynak: “Dünyaya Gözlerimden Bak” adlı oyunun broşüründen alınmıştır.

“...Seyirciyle çok yakın temas halindeyiz, hatta bazen omuz omuza. Bu bir noktada oyunun adına tamamlayan bir durum oluyor. Oyuncu-seyirci o kadar yakın ki, seyirci neredeyse dünyaya onun gözlerinden bakabilecek noktaya geliyor...” (D22, URL-95)

Kadıköy’de hızla sayıları artan tiyatro mekânlarının üretim ve yapılanma süreçleri, devlet desteğinin olmadığı, piyasa sermayedarlarının ya da kapitalist anlamdaki gelişimin itici gücü olan sanayi ve iş adamları sponsorluğunun yer almadığı bir ortamda, sanatçıların kendi kişisel sermaye ve emekleriyle gelişen bir biçim arz etmektedir. Bu mekânlar, öncelikle bu anlamda alternatif bir oluşum ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kendilerini daha özgür hissettiklerini ve bu yönelimin kendi tercihleri olduğunu çeşitli mülakatlarda sanatçıların özellikle belirttiği görülmüştür. Özgürlük anlayışları sadece istedikleri oyunu istedikleri biçimde sergileyebilmek ile ilgili değil toplum ile direk ilişkiyi daha rahat ve özgür şekilde

kurabilmekle de ilgilidir. Genel anlamda seyircinin artması ve yetiştirilmesi arzusu sanatçıların idealleri arasındadır.

Hızla gelişen ve sayıları gittikçe artan tiyatro mekânları, mekânsal anlamda da klasik tiyatro formlarına alternatifler sunmaktadırlar. Aralarında çerçeve sahne formunun da yer almasına rağmen, son dönemde açılan, özellikle 30 ila 100 kişi kapasiteli küçük mekânların, kara kutu (*black box*) formunda biçimlendirildikleri ve bunların yanı sıra D22 gibi sıra dışı yepyeni formların da ortaya çıktığı görülmektedir. Bu anlamda da bu tiyatro mekânlarının alternatif sahneler olarak yeni nesil bir tiyatro formunu ortaya koydukları anlaşılmaktadır.

Alternatif sahne olarak işlerlik kazanan tiyatro mekânlarının kent ile ilişkisine bakıldığında ise bu mekânların, yerel belleği taşıyan tarihi bir dokuda, kamusalılığı canlandıran dinamiklerin yoğun olarak var olduğu ya da kamusalılığın potansiyel olarak canlanmaya açık olduğu konumlarda kendilerine yer edinmiş oldukları ortaya çıkmaktadır.

5.2.2 Tarihi Kentsel Dokuda Alternatif Sahneler ve Kamusalılık İlişkisi

Jacobs'a (2011) göre şehirlerdeki karmaşık sistemleri, 'kaos' değil 'düzen' olarak görebilecek bir anlayışa sahip olmak gereklidir. Şehirleri analiz etmekte ve yeni stratejiler geliştirmede ihtiyaç duyulan taktikler, insanların gördükleri şeyden kendileri için kaos yerine düzen ve mana çıkarmalarına hizmet etmelidir. Kapsamlı istatistiksel çalışmalar, şehir gibi örgütlü karmaşıklık sistemlerinde niceliklerin nasıl işlediği konusunda hemen hiçbir şey söylememektedir. İşlerin nasıl yürüdüğünü görmek için küçük ipuçlarının yerini saptamak gerekir. Bu küçük ipuçları şehirdeki örgütlü karmaşıklığın çözümlenmesinde ortalama dışı olarak analitik araç görevi görebilecektir (Jacobs, 2011).

Alternatif sahnelerin tarihsel dokuda, kentin kaos gibi görünen gündelik yaşamı içerisindeki konumları incelendiğinde, aslında bir anlamda Jacobs'un kamusalılığın canlandırılabilmesi için bakılması gerektiğini ileri sürdüğü küçük ipuçları bağlamında rol oynadıkları anlaşılabilir. Bu mekânların yer edindikleri dokunun dinamikleri incelendiğinde, alternatif sahnelerin bu dokuda *kitlesel canlılığı* 'kamusalılığın canlandığı bir ortama' dönüştürecek bir işlev için orada oldukları ortaya çıkmaktadır. Alternatif sahnelerin, Kadıköy'ün bu tarihsel dokusu ve buradaki mevcut ortamının oluşturduğu örüntü içinde, kamusalılığın canlanmasında önemli bir ipucu olarak ele alınmaları ile geliştirilebilecek stratejilerle, toplumsal yaşamdaki kitleselliğin içindeki tüketici bireylerin kamusal özneler olarak da varlıklarını geliştirebilmeleri açısından katkı sağlayabilecek yaklaşımların önü açılabilir.

Bu değerlendirmenin anlaşılabilmesi için öncelikle Alternatif Sahnelerin yer edindiği mekânların nasıl bir doku içinde varlık bulduklarını anlayabilmek gereklidir.

	Bulunduğu Bina Fonksiyonu				Bugünkü Duruma Dair			Mat Sahibi Tercih
	Good	Pervitiç	Bütün	Binada Bulunduğu Kat	Mekan Büyüklüğü	Yol İlişkisi		
1	Küçük Salon	Konut	Konut	Konut	Zemin	40 Kişi	2. derece	
2	Akila Kara	Konut	Konut	Konut	Bodrum	250 Kişi	Bahariye Caddesi	+
3	Moda Sahne	Konut	İş Merkezi (Ofis katları)	İş Merkezi (Ofis katları)	Bodrum	250 Kişi	Bahariye Caddesi	+
4	Baba Sahne	Konut	Okul Balçesi	Konut	Bodrum	238 Kişi	2. derece	Mat Sahibi
5	Levent Kırcı Kültür ve Sanat Merkezi	Konut	Konut	İş Merkezi (Ofis katları)	Bodrum	250 Kişi	Bahariye Caddesi	
6	Duru Tiyatro	Manastır Arazisi	Manastır Konutu	Okul Ek Binası	Zemin	200 Kişi	Ana Caddé	
7	Oyun Atölyesi	Konut Önü Etna Dükkanı	Konut	Konut	Bodrum	200 Kişi	Moda Caddesi	Mat Sahibi
8	Miçdat Gezen Tiyatrosu	(-)	Konut	İş Merkezi (Ofis katları)	Bodrum	250 Kişi	3. derece	Mat Sahibi
9	Kadıköy Theatron	Konut Önü Etna Dükkanı	Konut	İş Merkezi (Ofis katları)	2. Bodrum	100 Kişi	Söğütü Çeşme Cad.	Mat Sahibi
10	Öykü Sahne	Konut	Konut	Konut	Bodrum	80 Kişi	2. derece	+
11	Living Room	Konak Balçesi	Meydan	İş Merkezi (Ofis katları)	Bodrum	200 Kişi	3. derece	
12	Moda Sanat Tiyatrosu	Konut	Konut	İş Merkezi (Ofis katları)	Bodrum	100 Kişi	Yaya Aksı	
13	Altın Sanat	Etna Dükkanı	Konut	Konut	Bodrum	40 Kişi	Moda Caddesi	
14	Etna Sahnesi	Boş Arazi	Boş Arazi	İş Merkezi (Ofis katları)	Zemin	100 Kişi	Ana Caddé	
15	Karma Drama	Boş Arazi	Konut	Konut	Zemin	40 Kişi	2. derece	+
16	İstanbulimpro Sahne	Boş Arazi	Konut	Konut	Zemin	100 Kişi	Halitpaşa Caddesi	
17	Çadır	Boş Arazi	Boş Arazi	Konut	Zemin	40 Kişi	2. derece	
18	Craft	Boş Arazi	Konut	Kültür Sanat Binası	Bodrum	50 Kişi	2. derece	
19	Piyatro	Boş Arazi	Boş Arazi	Konut	Zemin	40 Kişi	2. derece	
20	Entropi Sahne	Konut	Konut	Konut	Zemin	50 Kişi	3. derece	
21	Nazım Hikmet Kültür Merkezi	Konut	Ermenni Mektebi Binası	Kültür Sanat Binası	Çatı Kat	250 Kişi	Yaya Aksı	+
22	Tiyatro Kılıçık	Konut	Konut	İş Merkezi (Ofis katları)	Zemin	60 Kişi	2. derece	
23	Tiyatro Kronik	Boş Arazi	Okul Binası	Okul Ek Binası	Zemin	40 Kişi	2. derece	
24	D22 Köşk	Boş Arazi	Konut	Konut	Zemin ve 1. Kat	40 Kişi	2. derece	

Tablo 5.3. : Alternatif Sahneler Fonksiyon İlişkisi Analizleri_01

Kaynak: Yazar tarafından alan araştırması sürecinde oluşturulmuştur.

Bu bağlamda, araştırma kapsamında öncelikle, Kadıköy tarihi kent merkezindeki dokuda, bu mekânların kendi kullanım fonksiyonları, sırasıyla, Goad, Pervitiç ve bugünün haritaları üzerinden incelenmiştir. Alternatif sahnelerin kümelendiği alandaki yoğun konut dokusu varlığı açıkça gözlemlenmektedir. Bu mekânların %50'si konut işlevini dönüştürmüşlerdir. Her ne kadar 20. Yüzyılın sosyo-ekonomik gelişmelerine istinaden, semtte ofis ve iş merkezi fonksiyonlarında artış olduğu anlaşılıyor olsa da, bugünün haritalarında, alternatif sahnelerin yakın çevrelerindeki konut yoğunluğu çok açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Batı literatüründe, çeşitlilik, karma kullanım, erişebilirlik gibi daha sonra kamusalın da ilkeleri olarak şehircilikte ele alınan temel kavramlar, aslında sanayileşme sonrası kapitalizmin ilerleyen süreçlerindeki değişen yaşam formları, ulaşım ve iletişim koşullarına istinaden temel konut birimi olan mahallenin ekonomik kalkınmasına yönelik çözüm arayışları kapsamında devreye alınmışlardır. Ancak ekonomik kalkınma odaklı olarak bu kavramlar çerçevesinde geliştirilen tüm çözümler bağlamında dahi '*konut*'un varlığı temel bir esastır. Konu, kamusal ve kamusalığa dayalı bir canlılık olduğunda ise '*konut*' daha da hayati bir önem kazanmaktadır. Konut sadece taşıdığı fonksiyon açısından değil yerel belleği sürdürecektir, deneyim aktarımlarını sağlayabilecek bir nüfus sürekliliğinin taşıyıcısı olması açısından özellikle bu anlamda önem kazanmaktadır. Konut ve konuta bağlı olarak mahalli yaşamda yer tutan yerel belleği ve deneyimlerin aktarımını sağlayan nüfus sürekliliği olmadığı sürece kentsel yaşamın adı geçen kavramlar çerçevesinde canlılığı sağlanabilse dahi, bu, kitlesel bir canlılıktan öteye gidemeyecektir. Kentsel yaşamdaki canlılığın kamusal bir canlılık arz edebilmesi, o yerdeki konut dokusunun varlığına ve konut dokusunda yerel anlamda belli bir nüfus sürekliliğine ihtiyaç duymaktadır.

Bugün Beyoğlu önemli bir değişim ve dönüşüm yaşamaktadır. Turizm odaklı olarak ekonomik kalkınma hedefli bir yaklaşım ile Beyoğlu ve çevresi ağırlıklı olarak otellerin hâkim olduğu bir bölgeye dönüşürken, konut fonksiyonunu ağırlıklı olarak bölgeden dışlamakta ve mevcut yerel halkını kaybetmektedir. Tiyatro sanatçıları ile yapılan mülakatlarda, sanatçıların medyada yer alan diğer röportajlarında, bu bölgede sanatını icra eden sanatçıların tümü bölgenin dönüşümü dolayısıyla izleyicilerinin azaldığına ve bu bölgeyi terk etmek zorunda kaldıklarına değinmişlerdir. Beyoğlu'nda konut dokusu gittikçe daha seyrekleşmekte ve yerini, rant değeri yüksek farklı fonksiyonlara bırakmaktadır. Bölgenin canlılığı tüketim odaklı bir kitleselliğe dönüşürken, bölge kamusal anlamdaki canlılığını neredeyse tamamen kaybetmekle karşı karşıyadır.

Bunun aslında çok açık gözlemlendiği bir diğer örnek deneyim Şişli-Osmanbey-Harbiye hattında yaşanmıştır. '*Kongre ve turizm merkezi olmak*' olarak belirlenen temel hedef çerçevesinde geliştirilen politikalar, bölgedeki dönüşümü mevcut konut stoku ve yerel nüfusun sürekliliği bağlamında olumsuz etkilemiştir. Bölgenin turist oranı ve tüketim oranı

artarken bölgedeki kamusalılığı yaşatacak süreklilik arz eden nüfus bölgeden çekilmiştir. Bunun önemli bir yansımasını, direk olarak, tiyatro ve sinema salonlarının varlığında gözlemlemek mümkündür. 1970-90 arasında bölgede kırklı sayılara ulaşan tiyatro ve sinema mekânları bugün onun üzerine çıkamamaktadır.

Kadıköy tarihi kent merkezi ve çevresi halen yoğun bir eski konut stokunu barındırması ve yerel nüfustaki sürekliliği ile bu anlamda çok önemli bir yapı arz etmektedir. Kamusal anlamdaki canlılığın varlık bulabilmesi, güçlenebilmesi bakımından bu alandaki en önemli değerlerden birisi mevcut konut stoku ile ortaya çıkan mahalli yapısıdır.

Araştırma kapsamında, Kadıköy’de 2016 yılı itibari ile varlığı tespit edilen 23 alternatif sahnenin, fonksiyonel bağlamdaki komşuluk ilişkileri bina ölçeğindeki yatay ve düşey kesitlerde irdelenmiştir.

Alternatif tiyatroların göreceli ödenebilir mekânlar olabilmeleri bağlamında ağırlıklı olarak zemine ya da zemin altındaki kotlara, yer altına yerleştikleri gözlemlenmektedir. Alternatif sahne mekânlarının yatay kesitteki ilişkilerinde ticaret ve özellikle esnaf dükkanları ön plana çıkmaktadır (Şekil 5.3.).

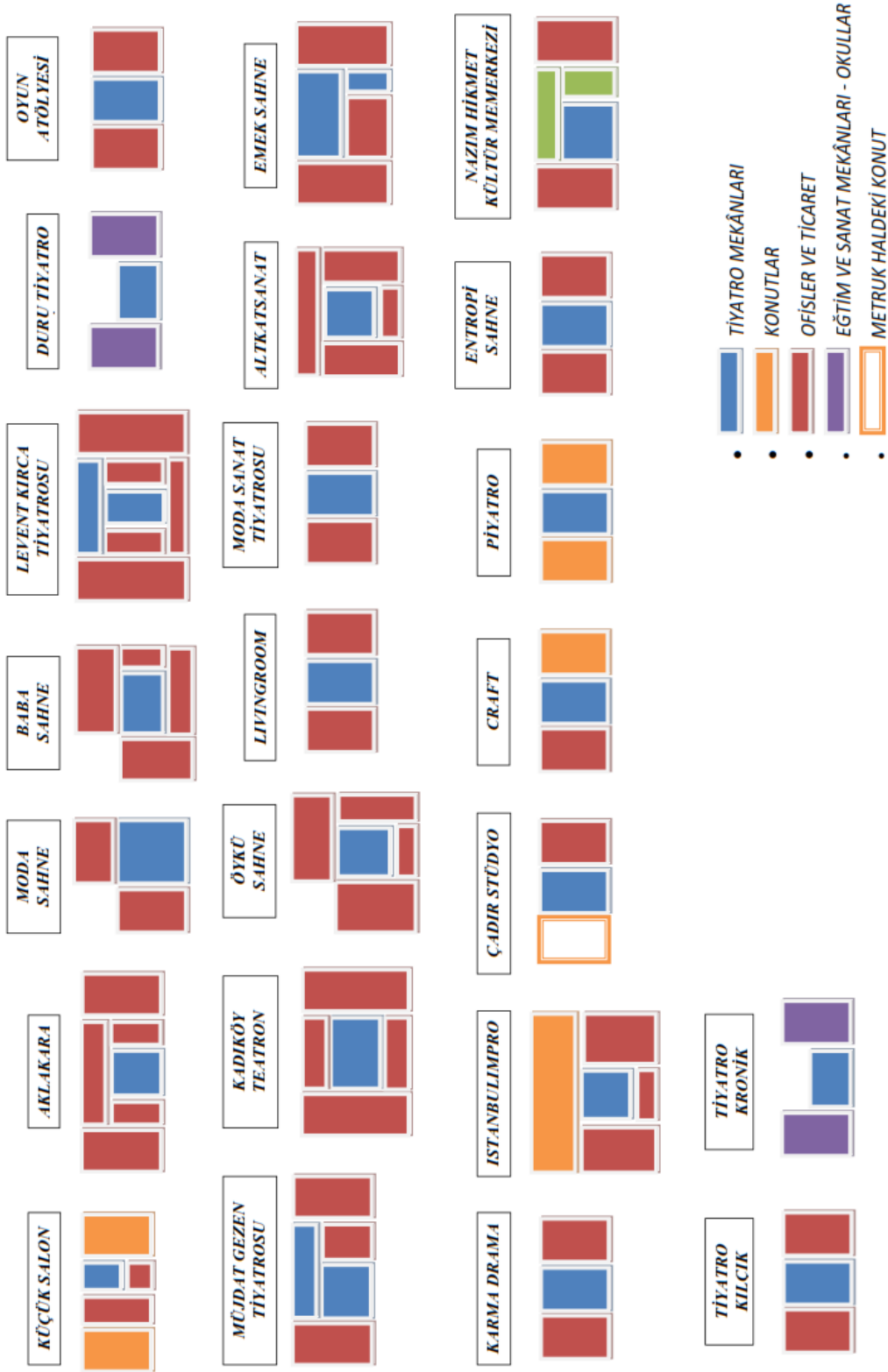
Kadıköy’ün tarihsel dokusundaki karma kullanım yapısı dolayısıyla bu yeni nesil tiyatro mekânları bir şekilde esnaf ile yakın ilişki kurmaktadır. Bu mekânların ilişki kurdukları yerel esnaf dükkânları, tekstilden kırtasiyeye, ahşap atölyesinden sahafa, züccaciyeden terziye çok ciddi bir çeşitlilik gösterebilmektedir. Ancak bu esnafın, zaman içerisinde kafe ve bar işletmelerine dönüştükleri gözlemlenmektedir. Tiyatro fonksiyonu kafe ve barları beraberinde çağırarak, bu anlamda bir olumsuzluğa neden oluyor olabilir. Artan kafe ve bar mekânlarının yerel dokudaki çeşitliliğin bozulmasında etkili oldukları gözlemlenmektedir. Kafe ve barların oranı artıkça bu fonksiyonlardaki artış diğer yerel fonksiyonları dışarı atmaktadır. Ama bir taraftan da bu kafe ve bar işletmeleri sokak kullanımını açısından 24 saatlik kullanıcıyı arttırmakta ve gündüz-gece kullanımını açısından sokak çevrelerinin canlılığını ortaya çıkarmaktadır. Altıda kapanan esnaf dükkânları yerine en az gece 12.00’ye kadar açık kalabilen kafe ve bar işletmeleri bunu sağlamaktadır. Alternatif sahne mekânlarının aktörleri ile yapılan görüşmelerde bu mekânların yereldeki terzi ve dokuma, demir atölyeleri gibi mekânlarla aslında ne kadar önemli bir işlev bütünlüğü sergileyebildikleri ortaya çıkmaktadır. Yerel dokudaki işlevsel çeşitlilikte sürekliliğin sağlanabilmesi ve çeşitlilik unsurlarında sadece tek tip fonksiyonların istilasının önlenmesi için bu tiyatro mekânlarının yerel örüntüde canlılığı sağlayacak *‘küçük nicelikler içeren ‘ortalama dışı’ ipuçları’* (Jacobs, 2011; s:452) gibi değerlendirilebilmeleri değerli bir yaklaşım olabilir. Bu yaklaşım ile oluşturulabilecek yeni stratejilerin geliştirilmesi çeşitliliğin kendi kendini yok eden etkisini ortadan kaldırabilir.

Alternatif sahnelerin düşey kesitte incelenen ilişkilerine bakıldığında ise yoğun bir konut dokusunun varlığı açıkça ortaya çıkmaktadır (Şekil 5.4.). Konut fonksiyonunun varlığı ve yoğunluğu, tiyatro fonksiyonunun sürekliliği ve bir bellek oluşturabilmesi açısından önemli bir itici güç teşkil etmektedir. Nitekim gerek Beyoğlu gerekse de Şişli çevresindeki konut alanlarının boşalması ve bu fonksiyon alanlarının dönüşümü ile tiyatro mekânlarının bu bölgelerden dışlanması aynı dönemlere denk gelmektedir. Her iki fonksiyonun da birbirleri ile beslenmesi söz konusudur.

2015 yılından beridir Kadıköy’de yoğunlaşan yeni nesil tiyatroların oluşturdukları platformun ilk projelerinden birisinin “*Benim Komşum Tiyatro*” projesi olması, konut temelli mahalli birimin kamusal bağlamında önemseniyor olması ile ilgilidir. Yereldeki sakinler ve tiyatrolar arasındaki ilişki, uygulanan projeler çerçevesinde gözlemlendiği gibi devam edebilirse bu durum belki de sakinlerin kente dair daha fazla söz hakkı isteyebilir olmalarına imkân sağlayabilecektir. Proje, aslında, sakinlerin sokakları hakkında söz hakkına sahip olduklarını da işaret eden bir projedir. ‘*Ben buraya taşındım sizin ile tanışmak istiyorum...*’ diyen tiyatrolar, aslında bir anlamda, sakinlerin sokağa ve mahallelerine dair söz haklarını da görünür hale getirmektedir. Dolayısıyla, Kadıköy’deki bu alternatif sahneler ortamının, uzun vadede insanların katılımcı farklı pratiklere yönelmeleri için bir zemin hazırlamış olduğu ileri sürülebilir. Bu anlamda kamusal alanı ciddi anlamda güçlendiren bir oluşum arz etmektedir. Ancak bu potansiyelin uzun vadede üretken bir yapı arz edip edemeyeceği ise henüz ön görülememektedir. Bunun için yerel anlamda var olan sakinlerin sürekliliğine ve bu sakinlerin kamusal alanı talep etmelerine ihtiyaç vardır. Kadıköy’de bu anlamda bir talebin şimdiki zamanda mevcut olduğu görülmektedir. Kadıköy’de yapılan mülakatlarda Moda Sahne, Oyun Atölyesi, Akla Kara gibi on yılın üzerinde bir süredir Kadıköy’de varlığını sürdüren tiyatro sahnelerinin kendi seyirci kitlelerini de sürekli hale getirdikleri anlaşılmaktadır. Bu sahnelerin oyunları kapalı gişe oynamaya devam etmektedir.

Sanatın tutunabilmesi için yerleşik insanın olabilmesi gerekmektedir. Ekinselel üretimin varlığı değil sürekliliği bağlamında bu yerleşiklik önem kazanmaktadır. Kadıköy tarihi kent merkezi için bu yerleşik konut dokusunun kaybedilmemesi bu açıdan çok önemlidir. Dolayısıyla çeşitlilik üreticilerin arttırılmasına yönelik stratejilerde özellikle konutu destekleyen işlevlerin belirlenmesi büyük önem arz etmektedir. Konutu destekleyecek işlevlerin belirlenmesi ve bu bağlamdaki eksikliği tespit edilen işlevlerin, gerek birincil ve gerekse de ikincil kullanımlar bağlamında öncelikli olarak teşvik edilmeleri önemlidir. Bu yönde geliştirilecek stratejiler ile yeni nesil tiyatro mekânlarının yerel örüntüde canlılığı sağlayacak ‘*küçük nicelikler içeren ‘ortalama dışı’ ipuçları*’ (Jacobs, 2011; s:452) gibi değerlendirilebilen stratejiler holistik bir çerçevede ele alınabildiğinde ise ekinselel üretim ile katılımcılığın sürekliliği ve kamusal alan talebinin artışı söz konusu olabilir.

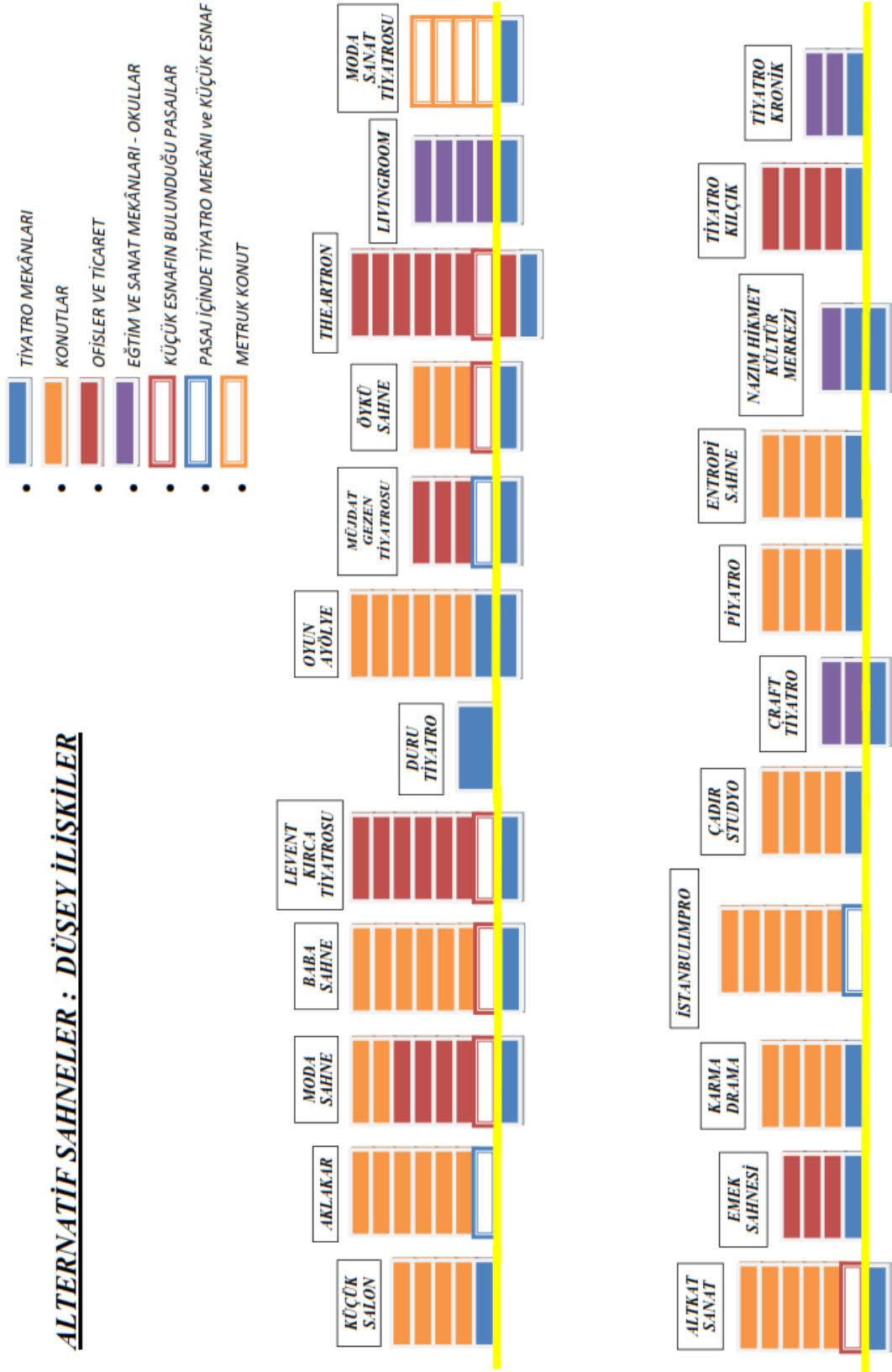
ALTERNATİF SAHNELER: YATAY İLİŞKİLER



Şekil 5.3. Alternatif Sahne Mekanları ve Yataydaki Fonksiyon İlişkileri Analizi

Kaynak: Yazar Tarafından bu tez çalışması kapsamında alan araştırması sürecinde hazırlanmıştır.

ALTERNATİF SAHNELER : DÜŞEY İLİŞKİLER



Şekil 5.4. Alternatif Sahne Mekanları ve Düşeydeki Fonksiyon İlişkileri Analizi

Kaynak: Yazar Tarafından bu tez çalışması kapsamında alan araştırması sürecinde hazırlanmıştır.

Kadıköy tarihi kent merkezinde Alternatif Sahnelerin tutunabilmesinde sanatçıların mekânın mal sahibi olmalarının ya da mekânın mal sahiplerince tercih edilir olmasının önemli bir dinamik olarak ortaya çıktığı da yapılan araştırmada görülmektedir. Bu durumun aslında yerel yerleşik nüfusun varlığı ve yerel bellek ile ilişkili olduğu düşünülmektedir.

“...Özellikle 80’li ve 90’lı yıllarda İstanbul’daki sanat yaşamının önemli mekânlarından biriyken son yıllarda eski konumunu kaybetmiş ve bakıma muhtaç bir hale gelmişti. Sinemanın sahibi eski Kadıköylü olan Yalçın Yeğiner, Moda Sineması’nın kültür ve sanat hayatına katkısının devam etmesini ısrarla istemekteydi. Kendisiyle buluşmamız böyle bir yaklaşımı öğrenmemiz üzere gerçekleşti. Çok daha kar getirebilecek seçenekleri varken, onlar, salonun kültür yaşamına devam etmesini istiyorlardı. Biz de, Kadıköylü 12 arkadaş, bu dönüştürme ve kültür sanat merkezi olarak işletme işini üstlenmek üzere yola koyulduk...” (Mülakat-02).

“...Kemal Aydoğan attı ilk adımı, biz de ortak olduk bu fikre. Oyun Atölyesi’nde beraber tiyatro yaparken de değişip dönüşebilen, seyirciyle yakınlaşabilen bir mekân kurma hayalimiz vardı. Buraya kısmet oldu. İyi de oldu hani! Kadıköylü olduğumuz için mahalleye tiyatro açmış gibiyiz ve bu mahalli duygudan ayrıca mutluyuz. Seyirciler de sahiplendi. Bunu muhteşem bir şey yaptık da sahiplendiler gibi bir tutumla söylemiyorum. Böyle bir yere ihtiyaç varmış burada ve elini taşın altına koymak gerekiyormuş. Kadıköy’de oturan birinin her gün farklı etkinlikler izleyebileceği bir mekân var artık...” (Ünsal, URL-96).

Kadıköy tarihi kent merkezindeki mahallelerde farklı yaşta ve durumda binalar karışık halde bir arada bulunmaktadır.

“...Şehirlerin eski binalara o kadar çok ihtiyaçları vardır ki, herhalde eski binalar olmasa sıhhatli sokaklar ve semtler asla ortaya çıkamazlardı. Eski bina derken kastettiğim şey müzeliğin eski binalar ya da bol para dökülerek kusursuz şekilde ıslah edilmiş eski binalar değil aynı zamanda gayet sade, sıradan, değeri düşük eski binalar, hatta harap durumda eski binalar...”(Jacobs, 2011; s:208).

“...Şehrin belli bir bölgesinde sadece yeni binalar varsa, orada bulunacak teşebbüsler otomatik olarak yeni inşaatın yüksek maliyetlerini karşılayabilecek olanlarla sınırlı kalır...”(Jacobs, 2011; s:208).

“...Süpermarketler ve ayakkabı mağazaları yeni binaları tercih eder, iyi kitapçılar ve antika satıcıları nadiren yeni binaları tutarlar... Sanatı besleyen gayri resmi kuruluşlar - stüdyolar, galeriler, müzik aleti ve sanat malzemesi satan esnaf dükkânları; ekonomik olmayan tartışmaların, bir masa ve sandalye düşük gelir yaratma gücü tarafından yutulduğu arka odalardaki teşebbüsler- eski binalara giderler...”(Jacobs, 2011; s:210).

Jacobs’a göre bir semtin binaları tümenden eskidiği için o semt hayatı başarısız olmaz. Bir semtin kendisi başarısız olduğu için binaları eskিয়েbilir. Bir semt aslında hiç tükenmeyen bir inşaat ambarı gibi olmalıdır. Böylelikle yıllar boyunca sürekli farklı yaşlarda ve tiplerde binalar birbirine karışmış halde bulunabilirler. Bu dinamik bir süreçtir, karışımında yeri olan unsurlar belli bir vadede bu karışımın eski unsurları haline gelirler. Böylelikle; ‘*Zaman, bir kuşağın yüksek maliyetlerini sonraki kuşağın kelepirci maliyetleri yapar*’ (Jacobs, 2011).

Kadıköy tarihi kent merkezindeki mevcut doku, ‘eski bina ihtiyacı’ bağlamında Jacobs’un başarılı olarak tarif ettiği semt yapısına çok uygundur. Yıllar boyunca sürekli farklı yaş ve

tipte bina stoku oluşmuştur ve aynen Jacobs'un dediği gibi bir önceki kuşakların yüksek maliyetli binaları bugün pek çok gayri resmi kuruluş, küçük sanat atölyeleri, müzik aleti satan dükkânlar için olduğu gibi alternatif sahneler için de kelepir maliyetler olarak ortaya çıkmaktadır.

“...Bir zanaatkarın eserlerini sergilediği eski bir konak salonu, göçmen derneği olmuş bir bodrum, tiyatro yapılmış bir garaj ya da mahzen, eski bir güzellik salonundan bozma dubleks ev, Çin lokantasına dönüştürülmüş bir depo, kiliseye dönüşmüş bir ayakkabı tamircisi, kasaptan bozma bir lokanta: Semtlerin canlılık gösterdiği ve insan ihtiyaçlarına duyarlı olduğu yerlerde sürekli meydana gelen değişimler işte bunlardır!” (Jacobs, 2011; s:216).

Jacobs'a göre, işyeri-konut birincil karışımların en iyi şekilde değerlendirilmesinin koşulu, esasen ticari teşebbüsler için çeşitlilik yaratabilecek sıra dışı esnaf, sanatçı ve zanaatkâr girişimciler için kuluçka vazifesi gören eski bina stokunun varlığıdır. Bir semtin barındırdığı bu küçük teşebbüsleri yeterince yüksek konut nüfusu ve kısa blok kullanımı hâkim girift sokak düzeni ile bileştirebilmesi o semtteki kamusal canlılığın sürekliliği açısından önemli bir diğer gerekliliktir (Jacobs, 2011).

Kadıköy'ün tarihi mekânsal dokusundaki küçük kısa bloklardan oluşan adalar çok sık ve değişik sokak oluşumlarına, köşe dönüşlerine ve yeni perspektiflere imkan sağlamaktadır. Dolayısıyla sokaklar yalıtılmış ve tek kalmış değil bilakis birbiri ile sürekli farklı ilişkiler kuran bir ağ şeklindedirler. Sokakların düzenli kullanıcıları diğer sokaklardan fiziksel anlamda ayrılmamaktadırlar. Bu tarihi merkezdeki doku Mahalle sakinlerine sürekli değiştirebilecekleri alternatif kestirme yollar sunmaktadır. Ticarete uygun noktaların sayısı ciddi ölçüde artmakta, böylece dükkânların dağılımı ve çeşitliliği çoğalmaktadır. Böylece farklı sokaklardaki, birbirine yakın farklı kullanımlar birbirlerinden tam anlamıyla kopmamakta ve birlikte işlerlik kazanmaktadır. Küçük bloklardan oluşan adaların ortaya çıkardığı bu sokak dokusu, gelişime, deneyciliğe ve gelip geçen insanların kesiştiği noktaların çokluğu ile müşteri çekmeye bağımlı olan küçük esnafa potansiyel avantajlar barındırmaktadır. Bu anlamda Kadıköy merkezde, kitabevi, lokanta, sanat atölyesi gibi özel dükkânların köşelere hoş bir şekilde yerleşmiş olması aslında bu anlamda çok öğreticidir. Kadıköy'ün dokusundaki bu girift sokak yapısı, her köşede yakaladığı ayrı perspektiflerle şehrin çeşitliliğini kaldıracak akışkanlıkta bir havuz oluşturmuştur.

“...Şehir muhitlerini birbirine bağlayıp şehrin canlı merkezleri haline getiren şey mimarinin homojenliği değil, kullanım akışkanlığı ve yolların karışmasıdır... Başarılı ya da çekim gücüne sahip mahallelerde sokaklar asla bitmez. Tam tersi olur. Mümkün olan yerde sokaklar çoğalır...” (Jacobs, 2011; s:204).



Fotoğraf 5.26. : Kadıköy Merkez, Sarraf Ali Sokak Köşesi, 20 yıllık Sahaf Dükkânı

Kaynak: Google Maps; Görüntü Kopyalama Tarihi: 12.06.2017, (URL-70)



Fotoğraf 5.27. : Moda Caddesi Sarraf Ali Sokak ile Moda Caddesi Kesişimi, 40 yıllık Sanat Galerisi

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi: 12.06.2017, (URL-64)

“...Şehrin ana kamusal mekânları olan sokaklar ve kaldırımlar en hayati organlarıdır. Bir şehri düşündüğünüzde aklınıza ne gelir? Sokakları...” (Jacobs, 2011; s.49)).

“...İnsanlar bir şehrin ya da bir kısmının tehlikeli veya hengâme olduğunu söylüyorsa, öncelikle kendilerini kaldırımlarda emniyette hissetmediklerini söylemek istiyorlardır...” (Jacobs, 2011; s.49).

Jacobs da Arendt gibi kamusal alan ve özel alan arasında kesin sınırların olması gerektiğini savunan teorisyenlerdendir. Sokak ve kaldırımlardaki kamusalılık, şehirlerde, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen kapalı sitelerdeki yaşantılarda olduğu gibi kamusal alanı yutarak adeta özelleşen ve kitleleşen toplum yaşamının oluşmasını engelleyebilecek, en temel dinamiğidir. Enformel kamusal kaldırım hayatı aslında daha örgütlü bir kamusal hayatı da desteklemektedir. Yoğun şehir hayatında çeşitlilikten doğan farklılara karşı hoşgörü, ancak büyük şehirlerin sokaklarında yabancıların medeni ama temelde şerefli ve mahrem

koşullarda barış içinde bir arada oturmasına yetecek mekânsal imkânların ve donanımların bulunmasıyla mümkün olabilmektedir. Kaldırım temasları, tali, rastgele ve amaçsız görünebilse de aslında şehirde sıhhatli bir kamusal hayatın serpilip gelişmesini sağlayacak küçük ama temelde önemli değişiklikler buralarda meydana gelmektedir (Jacobs, 2011).

Jacobs'un şehre olan bakışı ile Kadıköy tarihi kent merkezine baktığımızda, sokak ve kaldırımlardaki kamusal ile ne anlatılmak istendiği açıkça gözlemlenebilmektedir. Kadıköy, İstanbul'daki en yoğun ve canlı sokak yaşamına sahip ilçelerinden birisidir. Belediye'nin de uyguladığı stratejiler çerçevesinde Kadıköy tarihi kent merkezindeki sokak ve kaldırımlar ağırlıkla yayaların ve sokağın izleyicisi olarak kaldırımlara konuşlanan kafe, bar ve restoran müşterilerinin kullanımına yönelik olarak işlevlendirilmiştir.

2000'den beridir hızla yaygınlaşan yarı açık mekân kullanımları da kafe, bar, restoran vb. işlevlerin sokak ve kaldırım ile birlikteliğini güçlendirmektedir. Mekânlarda sigara içme yasağının getirilmesi sonrasında, sigara içenlere yönelik geliştirilen bir çözüm olarak ortaya çıkan bu yarı açık mekân tasarımları sokak ile olan direk ilişkileri dolayısıyla yoğun ilgi gördüğünden gittikçe her türlü hizmet mekânının tercih ettiği bir tasarım yaklaşımı haline almıştır.

Kadıköy tarihi merkezinin bu mevcut dokusu ile kitleselleşen tüketim canlılığını kamusal bir canlılığa dönüştürebilecek küçük ipuçları olarak alternatif sahneleri yakın çevreleri ile incelediğimizde, bu mekânların mevcut örüntü içerisinde, buldukları konumlarda, sokak ve kaldırımları da besleyen önemli dinamikler oldukları anlaşılmaktadır.



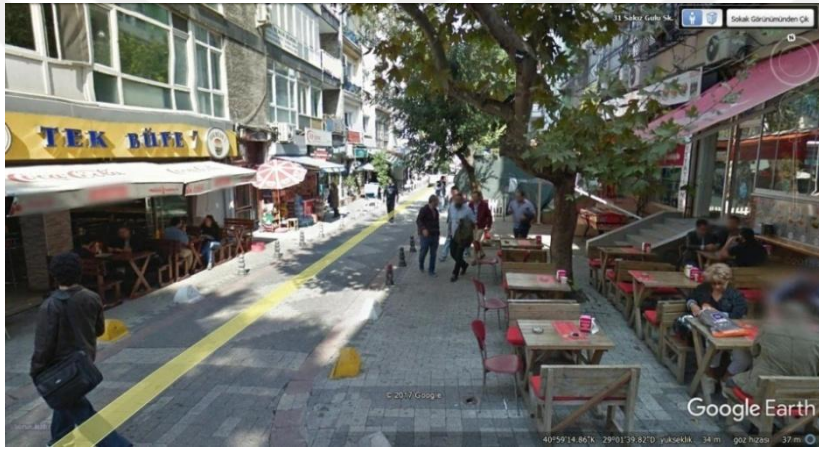
Fotoğraf 5.28. : Moda Sahne ve Sokak İlişkisi

Kaynak: URL-97



Fotoğraf 5.29. : Moda Sahne ve Sokak İlişkisi

Kaynak: URL-97



Fotoğraf 5.30. : Öykü Sahne ve Baba Sahne Çıkış Kapıları Önü Kaldırım Kullanımı

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi: 12.05.2017, (URL-64)



Fotoğraf 5.31. : Living Room adlı alternatif sahnenin yer aldığı binanın zemin katında yarı açık mekân kullanımı ve sokak ilişkisi

Kaynak: URL-98



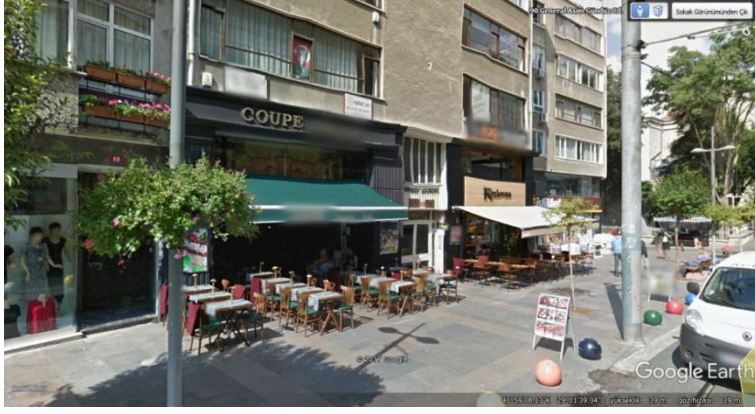
Fotoğraf 5.32. : Oyun Atölyesi Komşu Binalarda Yarı Açık Mekân ve Sokak İlişkisi

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi: 12.05.2017, (URL-64)



Fotoğraf 5.33: Entropi Sahne Sokağında renkli bir gün

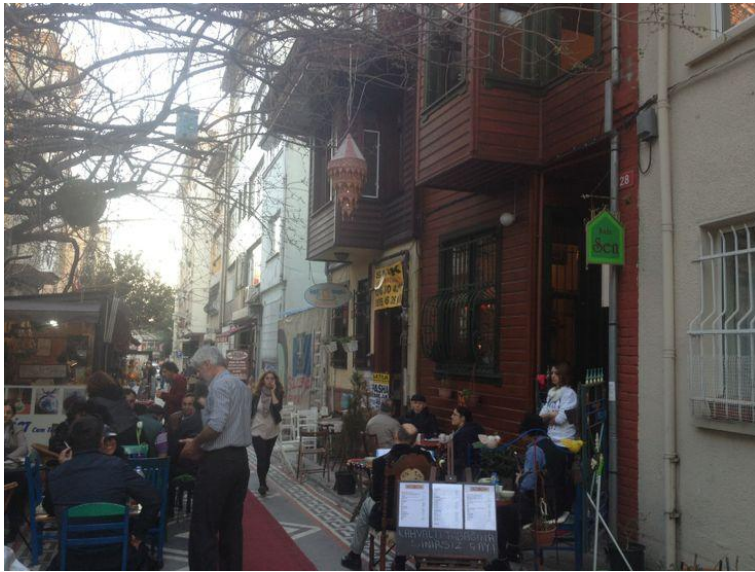
Kaynak: URL-99



Fotoğraf 5.34. : Akla Kara Tiyatro Çıkışında Kaldırım Kullanımları
Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi: 12.05.2017, (URL-64)



Fotoğraf 5.35. : Nazım Hikmet Kültür Merkezine Giderken
Kaynak: URL-100



Fotoğraf 5.36. : Nazım Hikmet Kültür Merkezine Giderken
Kaynak: URL-101



Fotoğraf 5.37. : Entropi Sahne'den Çıkcınca Sokağın Bağlandığı Küçük Meydan

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi: 12.03.2017, (URL-64)

Kadıköy tarihi kent merkezinde sokak muhiti ağlarına baktığımızda onları ayrı bir birim haline getiren başları ve sonları yoktur. Aynı sokakta farklı insanlar için bile büyüklük değişebilmektedir. Çünkü bazı insanlar daha uzağa gider ya da dışarıda daha çok kalır, kimi zaman da sokaktaki tanışların sayısı diğerlerinden daha fazla olur. Bu sokakların bu kamusal anlamdaki canlılığı büyük ölçüde örtüşmelerinde, iç içe geçmelerinde, köşeyi dönüp diğerleriyle birleşmelerine bağlıdır. Kadıköy'ün Sokak muhitleri barındırdığı canlılığı taşıyan fiziksel, sosyal ve ekonomik bir süreklilik arz etmektedir. Küçük ölçeklidirler ama Jacobs'un dediği gibi '*bir halatı oluşturan lifler gibi*' küçük ölçekli... (Jacobs, 2011).

Kullanıcılar için ekonomik ve görsel çeşitlilik yaratan sokak muhitleri, yoğun konut dokusu, yerleşik nüfusun önemli bir kısmını halen barındıran demografik yapısı içerisinde, Kadıköy'deki mahallelerinin sakinlerinde, yerel aidiyet duygusu etkin bir şekilde kendini hissettirmektedir.

“...İyi bir şehir muhiti yeni gelenleri hazmedebilir elbette; oraya hem tercih ederek gelenleri hem de çaresizlikten yerleşen göçmenleri barındırabildiği gibi, makul bir miktarda geçici nüfus da kaldırabilir. Ama bu çoğalmanın ya da azalmanın aşamalı olarak gerçekleşmesi gerekir. Belli bir yerde özyönetim olabilmesi için, her türlü nüfus hareketinin temelinde, muhit ağını oluşturan insanların sürekliliğinin bulunması gereklidir...” (Jacobs, 2011; s:158).

Yereldeki aidiyet duygusu, ekinsele üretkenlik ile birleştiğinde ve dayanışma ile güçlendiğinde ortaya "*Benim Komşum Tiyatro*" projesi gibi, 43 üyeli bir platform ile yerel idare birlikteliğinden üreyen ve 20 mahalleyi kapsayabilen ortak çalışmalar çıkabilmektedir. Mayıs ayı sonu itibari ile son bulan proje ardından, 10 Haziran 2017'de mahalle sakinleri ile yapılan sürecin değerlendirilmesine yönelik ortak paylaşım etkinliği de bir anlamda mahalle olgusunun sahiplenilmesi ile ilişkilidir.



Resim: 5.6. : ‘Benim Komşum Tiyatro’ projesi ardından komşularla sürecin değerlendirilmesi

Kaynak: Etkinlik Broşürü, Haziran 2017

Alternatif sahnelerin genel anlamda hepsinin mahalli ölçekte kendi öz sermayelerini ve emeklerini ortaya koyarak mahalli ölçekte gerçekleştirmek istedikleri tasarıları mevcuttur.

“...Tiyatronun bugünle kurduğu bağ çok önemli bizim için. Oyunları sırf kendi değerleri içinde bırakmak yerine, bugün en çok neyi konuşuyor, neyi düşünüyoruz sorularına yaklaşılmaya çalışıyoruz... Şu sıra hazırladığımız Bira Fabrikası oyununun yazarı Koffi Kwahule'nin çok güzel bir lafı var “Tiyatro herkesin aynı sona sahip olduğunu, herkese aynı anda hatırlatan bir yerdir” diye. Moda Sahnesi de bu birliktelik ihtiyacı düşünülerek tasarlandı...”

...Mekânın teknik özelliklerini artırmak istiyoruz. Etkinliklerdeyse çocukların daha fazla sanatla hemhal olmasını arzuladığımız için ilk plan çocuklara yönelik. Pedagoglar eşliğinde ‘workshop’lar yapma fikrimiz var. Bunun dışında halkla birlikte tiyatro yapmak gibi bir hayalimiz de var. Hiçbir ticari kaygısı olmayan bir tasarı bu... Kemal ağabeyin Kadıköy’de oturan ve buraya gelip tiyatroya merakı olanlarla bir oyun çıkarma düşüncesi var. Yıl boyunca onlarla ara, ara çalışılacak, birlikte oyun okumanın nasıl olduğu öğrenilecek, üzerine tartışılacak ve yılsonunda bu kalabalık kadro oyunlarını sahneleyecek. Bir nevi kamusal tiyatro yani... Daha zamanı var ama er ya da geç gerçekleştireceğiz...” (Ünsal, URL-96)

Kadıköy tarihi kent merkezinin, dokusunun, canlılığının ve girift çapraz kullanımlarının oluşmasında ve sürdürülmesinde yerel idarenin de rolü büyüktür. Yerel idare tarafından sokakların canlı ve ilgi çekici olması teşvik edilmektedir. Neredeyse şehir büyüklüğüne sahip bir semt vesilesiyle bu sokakların dokusunun mümkün mertebe süreklilik arz eden bir ağ haline gelmesine çalışılmaktadır. Yerel idare, parkların ve çok az sayıdaki meydanların, kamu binalarının bu sokak dokusunun parçaları olarak kullanılmasına imkân tanımakta,

dokunun karmaşıklığını ve çoklu kullanımını arttıracak ve sıkıştırarak şekilde bunlardan faydalanmaktadır. Yerel idare, sadece kendisine ne verilirse ona göz kulak olmaya muktedir sabit ve atıl bir yerleşim ile uğraşma şeklindeki bir yaklaşımla değil, kendi kaderini şekillendirebilen canlı, kompleks bir organizmayla uğraşıyor olduğunun bilincinde geliştirdiği yaklaşımlarla stratejilerini oluşturmaya çalışmaktadır.

Ancak tüm bu oluşumların, yaklaşımların ve gelişmelerin yanı sıra, bir yandan da son on yılda Kadıköy Jacobs'un ifadesiyle çöküşe geçen kuvvetlerin de etkisi altına girmiş bulunmaktadır:

“...Şehirdeki belli bir yerde çeşitli kullanımların karışımları çarpıcı ölçüde popülerleşir ve başarılı olursa, bu çeşitlilikten kaynaklanan başarı, burada yer kapmak için vahşi bir rekabetin başlamasına ve belli bazı fonksiyonların gereğinden fazla mekânda üremesine neden olur. Yer kapma yarışında galip gelenler, başarıyı hep birlikte yaratan pek çok kullanımın önüne set çekerek, sadece dar bir kesim tarafından bu çeşitliliği sözde temsil eder hale dönüşürler...”(Jacobs, 2011; s:262).

2000'lerden itibaren, Kadıköy'de Reks sineması çevresinde hızla yaygınlaşan kafe ve barlar muhit halkı tarafından çok sevilmişlerdir. Söz konusu teşebbüsler sayesinde gündüz oradan geçen insanlara başkaları da eklenmiş, akşamları ve hafta sonları sokağa daha fazla insan gelmeye başlamış ve böylece gerek kolay ulaşılabilen dükkânların gerekse özel dükkânların çoğalması söz konusu olmuştur. Bu teşebbüsler, on sene içinde gittikçe Moda Caddesi'ne ve Eski Çarşı içine de yayılmışlardır. Eskiden de kafe ve bar işletmeleri barındıran eski çarşı özellikle son üç senedir bu fonksiyonlarda aşırı bir artış yaşamıştır. Bunlar, gündüz ve akşam daha fazla insanı sokağa çekmeye başlamışlardır. Kafe ve barların sayıları ve çeşitleri gittikçe artmaya başlamıştır. Zaman içinde Kadıköy'ün bu sokaklarında metrekaşe başına en yüksek geliri bu teşebbüsler sağladığından daha da fazla kafe ve bar açılmaya devam etmiştir. Bugün bu oluşum Kadıköy'deki çeşitlilik oluşturan sahafları, eskicileri, zanaatkârları, kitapevlerini, müzik atölyelerini, galerileri dışarıya atmaya çalışır hale gelmiştir.

“...Şehirlerde tek bir kullanımın orantısız biçimde çoğalmasında ya da abartılmasında daima görüldüğü üzere, en kârlı kullanımın çoğalması aslında kendi çekiciliğinin nedenlerini zayıflatır...” (Jacobs, 2011; s:265).

“...Birincisi, çeşitliliğin kendini yok etmesine başarısızlığın değil başarının yol açtığını anlamamız gereklidir. İkincisi, bu sürecin başarıya yol açan sürecin devamı olduğu ve kaçınılmaz olarak yaşanacağını da anlamamız gerek...” (Jacobs, 2011; s:270).

Jacobs'a göre şehirde çöküşe geçen kuvvetler etkili olmaya başladığında belli bir dönem için sıhhatli ve hayırlı bir işlev üstlenen süreç, kritik bir noktada kendini değiştiremediği için aksaklıklar ortaya çıkarmaya başlar. Jacobs bu durum için '*hatalı geri besleme*' demektedir. 2010'lu yılların sonuna doğru, bu bakış açısıyla bakıldığında, Kadıköy çeşitlilik unsurları bağlamında böyle bir çöküşün eşiğinde yer almaktadır.

Jacobs, *'Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı'* adlı eserinde, çöküşe yol açan kuvvetlere yönelik olarak geliştirilecek stratejileri çok detaylı olarak ele almaktadır. Bu tez araştırması kapsamına girmediği için bu stratejilerin tartışılması ve eleştirileri burada ele alınmayacaktır. Ancak Jacobs'un önemle üzerinde durduğu ilkesel bir taktiğin, Kadıköy ortamında ve bu semtin dokusu içinde belediyenin de farkındalığı ile uygulanır olduğunun görülmesi, bu araştırmanın önemli bir tespitidir.

Şehirlerdeki karmaşık sistemleri kaos değil düzen olarak görebilecek bir anlayışa sahip olmak gerektiğini savunan Jacobs, şehirde çöküşe geçen kuvvetlerin hakimiyet kazandığının fark edildiği durumlarda, çeşitliliği dengeleyici yönde ihtiyaç duyulan taktiklerin, ortalama dışı olarak analitik araç görevi görebilecek küçük ipuçlarında gizli olduğunu belirtmektedir.

Jacobs çöküşe geçen süreçlerin dengeleyicisi olarak *'küçük ipuçlarının'* sorgulanması ve aranması ile ilgili fikrini her ne kadar çeşitliliğin artırılması anlamında kullanmış olsa da, çeşitliliğin, kamusal yaşamın temel ölçütlerinden birisi olması gerekeceği düşünüldüğünde bu *'küçük ipuçlarının'* kamusal canlılığın gelişmesinde de önemli araç olarak rol alacakları ileri sürülebilmektedir.

Bu gözle bakıldığında Alternatif Sahnelerin ortalama dışında kalan, kaos gibi görülen sistemin içerisindeki *örgütlü karmaşıklık* içinde düzgün işleyebilen bir küçük dişli olarak var olabilen ve aslında sistemin çeşitlenmesinde de önemli bir araç rolü oynayan *'küçük ipuçları'* oldukları anlaşılabilir. Belediye kültür politikalarından sorumlu Prof. Simten Gündeş bu yöndeki farkındalıklarını kendisiyle yapılan mülakatta şu şekilde ifade etmiştir:

“...Kadıköy'deki aşırılıkların farkındayız. Kültür temelli bir kalkınmayı hedeflemekteyiz. Bizim için bu yüzden tiyatrolar çok önemli. Göreve başlar başlamaz tiyatrolar ile yola çıktık. Çünkü onların önemli bir pusula görevi gördüğünün farkındayız. Kısa, orta ve uzun vadeli hedeflerimiz var. Uzun vadeli hedeflerimizde biz de bir Avignon ya da Edinburgh gibi uluslar arası ölçekte niteliksel etkinlikler ortaya koyabilen, yoğun katılımcı bir yerleşim olmayı arzuluyoruz. O yüzden daha emekleme aşamasındayken, bizim beklentimiz oyun sayısını niceliksel arttırmak değil bizim beklentimiz tiyatrocuların seyirci sayısını arttırmalarıdır. Kültürel anlamda kalkınabilmemiz için öncelikle kamusal yaşamı güçlendirmemiz gereklidir...” (Gündeş, Mülakat-08)

Araştırma sürecinde alanda yapılan mülakatlar esnasında, çeşitlilik unsurları açısından, tiyatro mekanlarının komşuluk ilişkilerinin sorgulanması da aslında gerçekte dikkate alınmayan, ancak pratik hayatta önem arz eden, bir takım görünmez ilişki ağlarının varlığını, dolayısıyla aslında birbirini besleyebilecek farklı fonksiyonların çeşitlik açısından potansiyel zenginliğini ortaya koymuştur.

“... Burada bizi rahatsız eden ne var diye düşünecek olursam... Salı Pazarının gidişi aslında bize zarar verdi diyebilirim. Biz pazarın olmasından çok mutluyduk mesela... Bir sürü insan geliyor geçiyordu. Görüyor ve uğruyordu. Poşetleri taşıyan yorulan teyzelerin uğradığı oluyordu. Biz ona burada çay

ikram ediyorduk, sohbet ediyorduk, sonra gidiyordu. Ayrıca ihtiyaçlarımız açısından da bizim için çok önemliydi. Kumaşlar mesela... Kumaşın, kostümlerin çok ucuza satıldığı bir alan vardı! Biz mutlaka gider alışveriş yapardık. Sahnede, burada sürekli yemek kaynıyor. Hemen gidip, oradan sebzemizi alıp, dolabımızı çok daha uygun fiyata doldurabiliyorduk. Tüm sirkülasyondan biz çok mutluyduk. Civarda çok fazla esnaf lokantası vardı. Sebebi pazardı. Şimdi onlardan birçoğu kapattı. Çünkü insanlar gelip oralarda yemek yiyorlardı. Artık o sirkülasyon yok! Kentsel dönüşüm aslında bu anlamda ciddi bir sıkıntıya yol açtı buralarda. Bizim seyircimiz ağırlıklı oradan geliyordu. Dönüşüm ardından mutlaka ciddi bir değişim yaşanacak. Buraya taşınacaklar ile giden Fikirtepe vatandaş arasında ciddi bir fark olacak. Aynı olmayacaklar...”(Yıldırım, Mülakat-01).

“Biz tiyatromuzu bu mekânda açmaya karar vermeden önce sokağımızdaki komşularımızın kapılarını çaldık. Onaylarını istedik. Yukarıda yaşayan emekli amcamızın rızasını aldık. Şimdi onlar bizim kapımızı çalıp bize, kek, börek getiriyorlar. Biraz önce bir komşumuz bir poşet Türk kahvesi getirip bırakmış... Biz mahallemizdeki konut sahipleri ile birlikte var olabiliriz. Seyirci yetiştirebilmek en büyük arzumuz...”(Özen, Mülakat-05).

“Mekânın içini yaparken mahallemizdeki döşemeci, terzi, perdecisi, levhacı ile beraber çalıştık. Dekorların üretilmesinde yapımında dönüştürülmesinde bu esnafa ihtiyacımız var. Civarda yakın bir otelin varlığı önemli. Festival ve şenlikler sırasında misafir oyuncularını ağırlayabileceğimiz uygun fiyatlı konaklama imkânının varlığı önemli...”(Özen, Mülakat-11).

Alternatif sahneler Kadıköy tarihi kent merkezi ve çevresinde niceliksel olarak çoğalmaya devam etmektedir. Alan araştırmasına başlanılan 2016 Ocak ayında sayıları 23 olan sahnelere, 2017 yılı haziran ayına gelindiğinde iki mekân daha eklenmiş ve sayıları 25 olmuştur. Mekân sahibi ve seyyar olarak faaliyet gösteren toplam tiyatro grubu sayısında ise çok daha ciddi bir artış söz konusudur. 2016 yılı başında 43 tiyatro grubu 2017’ye gelindiğinde 62 gruba ulaşmıştır (URL-74).

Kadıköy’ün mevcut sosyo-ekonomik ve sosyo kültürel tarihi, yerel belleği, dokusu ve mevcut ortamındaki canlılığı ile ortaya çıkan örüntüde, ‘*Alternatif Sahnelerin*’ kamusalılığı güçlendirici araç olarak işlev gördükleri, alandan elde edilen veriler ışığında açıkça anlaşılabilir.

Kadıköy tarihi kent merkezinde, alternatif sahnelerin kamusalılık bağlamındaki bu araçsallığını daha iyi anlayabilmek için Kadıköy ortamındaki kamusalığın örüntüsünü çözümlenebilmek önemlidir. Kadıköy’deki kamusalılığın yapısını çözümlenebilmek için bu kamusalılığı oluşturan örüntünün bileşenlerini anlayabilmek gereklidir. Bu bileşenlerin ve bunların alandaki aktif dinamiklerinin neler olduğunun belirlenebilmesi, *Alternatif Sahnelerin* semtin *görünmez* mekânlarında yer alırken aslında kamusalılıkta nasıl rol alabildiklerinin de daha iyi anlaşılabilmesini sağlamaktadır.

5.2.3 Alternatif Sahneler ve Kamusalılık bileşenleri

“...Konut yoğunluğu, pek çok semt ve bu semtlerin gelecekteki gelişimi için çok önemlidir ama canlılık faktörü olarak hemen, hemen hiç dikkate alınmaz... Gelgelelim, bütün bunlara dayanarak şehirlerdeki

yüksek konut yoğunluklu her alanın iyi durumda olduğu sonucuna varamayız... Konut yoğunluğu, ne kadar yüksek olursa olsun, çeşitliliği bastıran ya da engelleyen başka yetersizlikler olduğu takdirde “yeterli” olamayacaktır... İnsan yoğunluğu şehir çeşitliliğinin artması için zorunlu koşullardan birisidir. İnsanları oturduğu semtlerde bunun anlamı, konutlara ayrılmış alandaki konut yoğunluğunun yüksek olması gerektiğidir... Yüksek konut yoğunluğu ile hane halkı kalabalığını birbirine karıştırmamak gereklidir. Kalabalığın belli bir toprak parçası üzerindeki konutların sayısı ile hiçbir alakası yoktur. Kalabalık odalar ile bina yoğunluğu yüksek toprak arasında önemli bir ayrım vardır. Dört kişinin bir odada yaşaması ile yoğunluk farklı şeylerdir... Yüksek yoğunluk ile hane içi kalabalığı birbirine karıştırmamak gereklidir... Konutlardaki kalabalık ile yüksek konut yoğunluğu asla bir arada bulunmaz. Kimse isteyerek kalabalık bir evde yaşamak istemez. Ama insanlar yüksek yoğunluklu muhitlere genellikle isteyerek taşınırlar. Yoğunluk şehir çeşitliliğini desteklediği sürece, yoğunluğun uygun değerlerde kaldığı söylenebilir. Yoğunluğu tedricen arttırmak, hiçbir şekilde semtin sosyal ve ekonomik değerlerine zarar vermez, aksine onları güçlendirir. Konutlara ayrılan alan ikincil şehir çeşitliliğinin ve canlılığının serpilip gelişmesine yetecek birincil çeşitlilik vazifesini yerine getirmeye yeterliyse, bir şehir semti uygun bir yoğunlukta yer almaktadır...” (Jacobs, 2011; s:222-227).

Kadıköy, Jacobs’un teorik yaklaşımı çerçevesinde olumlu bir örnek semt olarak değerlendirilebilmektedir. Girift sokak kullanımları ve mevcut doku ikincil çeşitlilik kullanımları açısından potansiyel imkânlar barındırmaktadır. Bina yaşları ve tiplerindeki büyük çeşitlilik ile nüfus çeşitliliği, teşebbüs çeşitliliği ve manzara çeşitliliği bu yoğunluğa ve yoğunlukla beraber doğan canlılığa imkân ve süreklilik sağlamaktadır. Kadıköy tarihi kent merkezindeki yoğunluk muazzam bir canlılığın da kaynağıdır. Aynı zamanda farklılıkların ve imkânların büyük ve bereketli zenginliğini küçük bir coğrafi ölçekte temsil etmektedir. Kadıköy tarihi merkezde yer alan semtlerdeki yoğun ve sık dokunmuş çeşitlilik sokakların daha çok yürünebilir olmasını da sağlamaktadır. Farklı kullanımları ile iç içe geçen girift sokak yapısıyla ortaya çıkan görüntüler sürekli farklılaşır ve asla homojenleşmez. Dolayısıyla sokak silüetleri görsel anlamda çok hareketlidir ve pek çok farklılığı barındırmaktadır. Semtin sokakları kimi zaman kaotik gibi görünse de aslında kendi içinde düzeni olan karmaşık bir sistemi vardır. Kadıköy tarihi kent merkezindeki mahallelerde yıllar içinde tedricen artan yoğunluk ile görünür ölçüde artan canlı kamusal sokak hayatı, hem görsel hem de ekonomik açıdan çeşitliliği barındırarak daha fazlasını teşvik edecek bir potansiyele sahip olmuştur.

Kadıköy tarihi kent merkezindeki canlılığın kitlesele anlamdaki tüketimin güçlendirdiği ve hızlandırdığı canlılıktan farklı olarak kamusal bir canlılık da barındırıyor olduğu bu tezin temel bir hipotezidir. Bu anlamda alternatif sahnelerin önemli bir araç olduğu ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla alan araştırmasında, öncelikle Kadıköy’deki canlılığın yapısında var olan *kamusallığın dinamiklerinin* neler olduğu üzerinde durulmuş ve bunların belirlenmesine çalışılmıştır. Alan araştırmasının ilk etabında, tarihi kent merkezinde ve çevresindeki mahalle dokularına öncelikle Jacobs’un tariflediği *ekonomik* ve *sosyal dinamikler* çerçevesinde bakılmıştır. Bu alanda yer alan mahalli canlılığının

nedenselliklerinin bu teorik yaklaşım çerçevesinde açıklanabilmesi ve olumlu bir örnek olarak ele alınabilmesi mümkün olmaktadır.



Şekil 5.5. :Jacobs'un teorisinde yer alan ekonomik ve sosyal dinamikler

Kaynak: Jacobs, 2011 (Yazar tarafından bu araştırma için şemalaştırılmıştır.)

Ancak, bu tez kapsamında, alan araştırması çerçevesinde, dokuda dikkate alınan dinamikler bunlarla sınırlı tutulmamıştır. Kamusal kavramı çerçevesinde şehircilik literatüründe 1970'lerden sonra öne çıkan 'erişebilirlik' değerleri ve 'temel fonksiyonlara yakınlık' olarak iki dinamik daha değerlendirmeye alınmıştır. Zira Kadıköy 2017 yılı itibari ile mevcut teknik altyapısı ile İstanbul'un en yüksek erişebilirlik sağlanabilen merkezlerinden birisi durumundadır ve daha önce açıklandığı üzere Alternatif Sahnelerin yoğunlaştığı bölge, Süreyya ve Reks gibi tarihi dokuda süreklilik arz eden temel fonksiyonları merkeze alacak şekilde ortaya çıkmaktadır. Tüm bu yukarıda ele alınan kriterlerin bütünü araştırmada "kentsel mekânsal doku" başlığı altında ele alınmışlardır.

Tüm bunların yanı sıra Kadıköy'ün kamusal ortamındaki mevcut "örüntüsünü" anlayabilmek adına alan araştırması sürecinde, tarihsel araştırmalar ve sahadaki gözlemler sonrasında dört temel bileşenin daha etkili olduğu ortaya çıkarılmıştır. Böylelikle, Kadıköy'ün örüntüsünün çözümlenmesinde ortaya toplamda beş temel bileşen çıkmış olmaktadır:

1. Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Ortam
2. Kentsel Mekânsal Doku
3. Mimari Mekânsal Doku
4. Belediye ve Ekinse Üretim
5. Sivil Toplum ve Ekinse Üretim

Alan incelemelerinin değerlendirilmesinde, tüm bu bileşenler bağlamında ortaya çıkan alt dinamikler üzerinde durulmuş ve bu dinamiklerin nitelikleri çerçevesinde alandaki örüntü anlaşılmaya çalışılmıştır.

Kadıköy'deki '*sosyo ekonomik ve kültürel ortam*', İstanbul'da ekonomik ve kültürel anlamdaki yaygın ortama göre görece güçlü bir yapı arz etmektedir ve bunun en az bir yüzyıldır sürekliliği gözlemlenebilmektedir. Aynı zamanda bu bağlamda, yerel nüfustaki süreklilik ve bellek kavramları da değerlendirmeye dâhil edilmeyi gerektirmiştir. '*Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Ortam*' olarak tanımlanan bileşen bağlamında *Kadıköy'ün örüntüsünü* anlayabilmek için üzerinde durulan temel dinamikler şu şekildedir:

1. Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Ortam
 - a. Sosyo-Ekonomik (görece güçlü) Yapı ve Sürekliliği
 - b. Sosyo-Kültürel (görece güçlü) Yapı ve Sürekliliği
 - c. Tarihsel Mekânsal Süreklilik
 - d. Aktörlerin Sürekliliği
 - e. Yerel Bellek

'*Kentsel mekânsal doku*' bağlamında yukarıda da açıklandığı üzere *Kadıköy'ün örüntüsünü* anlayabilmek için değerlendirmeye alınan alt dinamikleri şunlar oluşturmaktadırlar:

2. Kentsel Mekânsal Doku
 - a. Sokakların Kullanımı
 - b. Kaldırım Kullanımı
 - c. Mahalle Parklarının Kullanımı
 - d. Mahalle Yerleşiminin Kullanımı
 - e. Karma Birincil Kullanım
 - f. Eski Bina Kullanımı
 - g. Küçük Blok İhtiyacı
 - h. Yoğunluk
 - i. Erişebilirlik
 - j. Temel Fonksiyonlara yakınlık

Kamusallığın dinamiklerinin ne olduğunun sorgulanması bağlamında mimari ölçek kararlarının ve/veya mevcut ortamın mimari ölçekte var ettiği oluşumların da önemli bir değeri olduğu ve ele alınmaları gerektiği düşünülmektedir. Nitekim ilerleyen bölümlerde tekrardan ele alınacağı üzere alternatif sahneler kamusal bağlamında bir araç görevi görürlerken, mimari mekânsal özelliklerinin de bu işlevsellikte büyük önem ve değer arz ettiği alandaki incelemelerle tespit edilebilmektedir. Dolayısıyla, kamusal hizmet edebilen mekânlar bağlamında alternatif sahneler örneğinden yola çıkarak '*Mimari Mekânsal*

Doku' bileşeni bağlamında yerin özellikleri ile ortaya çıkan alt dinamikler şu şekilde belirlenmiştir:

3. Mimari Mekânsal Doku
 - a. Kullanım Değeri Önceliği
 - b. Mekânsallık
 - c. Hacimsellik
 - d. Fonksiyonellik
 - e. Esneklik
 - f. Deneyim Aktarımı
 - g. Eski Bina Kullanımı
 - h. Tedrici Dönüşüm
 - i. Sokak ve Kaldırım ile Bütünleşme
 - j. Bodrum ve Zemin Kat Yerleşimi
 - k. Pasaj İçi Esnaf ile Bütünleşme
 - l. Konut Dokusu ile Bütünleşme
 - m. Yarı Açık Mekân ile Bütünleşme

Alandaki kamusallığın varlığında rol sahibi olan en önemli aktörlerden birisinin de Belediye olduğu yapılan araştırmalar kapsamında ortaya çıkmaktadır. Tüketime arttırılması üzerinden kalkınmanın sağlanması yerine ekinsel üretkenliğin arttırılması ile kültürel kalkınma hedefleri doğrultusunda ekonomik anlamda da sürekli bir kalkınmanın temin edilebilmesi, Kadıköy Belediye'sinin yerele yönelik uzun vadeli stratejilerinde en önemli temel yaklaşımını teşkil etmektedir. Dolayısıyla belediye stratejilerinde yerel anlamdaki kültürel gelişime, üretkenliğe ve katılıma temel bir öncelik vermektedir. Üretkenlik kapsamında, daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere kültür ve sosyal işler müdürü Prof. Simten Gündeş'in tiyatrolar üzerinden Kadıköy'ün kültür politikaları ve kamusalığa yönelik belediyenin görüşlerini dile getirdiği ifadeleri önemli bir gösterge teşkil etmiştir (Mülakat-08).

Dolayısıyla hem belediyenin stratejik yaklaşımı hem de üretkenliği tanımladığı ve desteklediği çerçeve dikkate alınarak, Kadıköy'ün mevcut örüntüsündeki kamusal yapılarının anlaşılmasında '*Belediye ve Ekinsel Üretim*' olarak bir diğer bileşen kategorisi oluşturulması gerekmiştir. Zira önemli ölçüde, belediyenin aracı olduğu ekinsel üretkenliğin önünü açabilen dinamiklerin devreye sokulabilmesi ile kamusal anlamdaki canlılık fiziki anlamda mekânsal olanaklarına kavuşabilmektedir. Alanda, alan ile ilgili basın yayın organlarında, belediyenin alternatif sahneler ile birlikteliğindeki ilişkiler üzerinden incelendiğinde, bu bileşen bağlamında özellikle dikkat çeken alt dinamikler şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

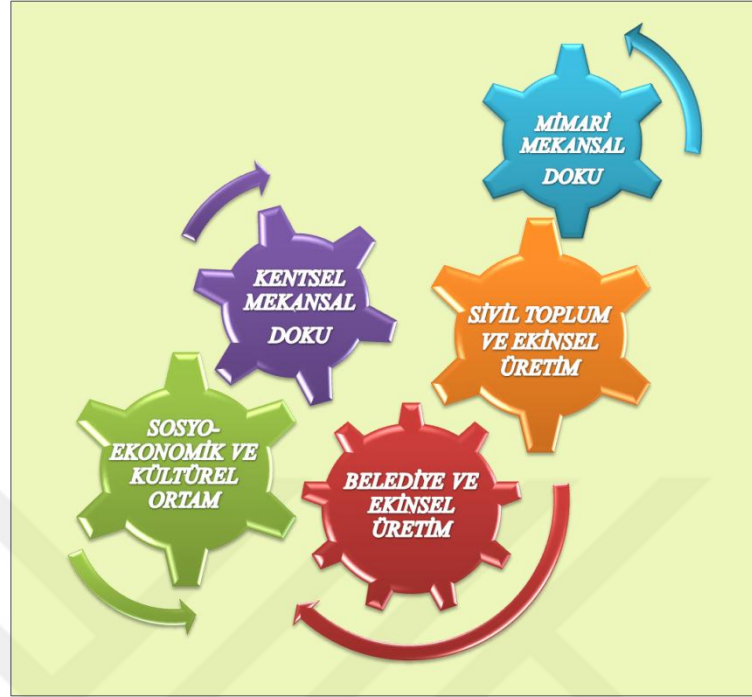
4. Belediye ve Ekinsel Üretim
 - a. Sivil Toplum Teşviki
 - b. Mekânsal Teşvik
 - c. Ruhsatlandırma
 - d. Parkların Kullanımının Teşviki
 - e. Sokak ve Kaldırım Kullanımının Teşviki
 - f. Mahallelerin Kullanımının Teşviki

Alandaki kamusallığın varlığında rol sahibi olduğu anlaşılan önemli bir oluşum da Kadıköy Tiyatrolar Platformudur. Kadıköy Tiyatrolar Platformu önceki bölümlerde belirtildiği üzere, Belediye teşviki ile kurulmuştur. 2017 Haziran ayı itibarıyla 62 tiyatro gurubu, Kadıköy'deki ortak olarak sahne alabildikleri 25 tiyatro mekânında sürdürdükleri üretkenliklerine ve kamusallığın güçlenmesi amacı ile ürettikleri projelerini çeşitlendirmeye devam etmektedirler. Nitekim birlikteliklerinden doğan çalışma azmi ile genişletmeye çalıştıkları projelerinden birisi de '*Kamusal Tiyatro*' projesidir. Bu yıl gerçekleştirmiş oldukları '*Benim Komşum*' Tiyatro projesi bu büyük projenin bir ön eylemi niteliğindedir. Tüm bu oluşumlar, birliktelik ve dayanışma çerçevesinde platformun sivil toplum örgütü olma niteliği ile Kadıköy ortamındaki örüntüde yer alan kamusallığın yapısını çözümlemede önemli bir bileşene daha ışık tuttuğu düşünülmüştür. Bu bağlamda, Kadıköy'ün örüntüsündeki kamusallığın çözümlenmesinde '*Sivil Toplum ve Ekinsel Üretim*' olarak bir diğer bileşen başlığının oluşturulması gerekmiştir.

5. Sivil Toplum ve Ekinsel Üretim
 - a. Teknik Altyapı ve Mekân Paylaşımı
 - b. Kamusal Mekân Üretimi
 - c. Kamusal Proje Üretimi
 - d. Aktörlerin Sürekliliği
 - e. Sokak ve Kaldırım Kullanımı
 - f. Mahalle Olgusunun Kullanımı

Bu beş temel bileşen Kadıköy'ün mevcut ortamında tüketimin beslediği canlılıktan farklı olarak gelişen bir kamusal canlılığın örüntüsünü ortaya çıkarmakta ve kamusallığı görünür kılmaktadır. Kadıköy'ün *görünmez* mekânları, Alternatif Sahneler, bu örüntüyü oluşturan bileşenler ve bu bileşenlerin aktif olarak alanda işleyen dinamikleri aracılığı ile bir kamusal alan ortamına da imkân sağlamaktadır. Böylelikle Kadıköy'deki kamusallığın tüketim atmosferinin kitlesel canlılığından farklı bir kamusal canlılığa dönüşmesi mümkün olabilmektedir.

Kadıköy'ün mevcut ortam verileri ile bu ortamda ortaya çıkan kamusal alanın örüntüsünü oluşturan bu beş temel bileşenin varlığı ve aktifliği holistik bir yapı arz etmektedir.



Şekil 5.6. :Sahadan gelen veriler ile teorik verilerin değerlendirilmesiyle belirlenen alana özel kamusal alan bileşenleri

Kaynak: Yazar tarafından bu araştırma için şemalaştırılmıştır.

Bu bileşenlerin her birine ait alt dinamiklerin de aslında diğer bileşenler ve onların aktif dinamikleri ile etkileşimli ve ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu ilişki ve etkileşim teoriden gelen ve alandaki ortamdan çıkarılabilen, kamusal alanı görünür yapabilecek nitelikler bağlamında bu bileşenlerin sorgulandığı bir matris çerçevesinde görülebilmektedir (**EK-14**).

5.2.4 Alternatif Sahne Ortamı ve Kamusal Alan Bileşenleri

Kadıköy'ün mevcut sosyo-ekonomik ve sosyo kültürel tarihi, yerel belleği, dokusu ve mevcut ortamındaki canlılığı ile ortaya çıkan örüntüde *alternatif sahnelerin* kamusal alanı güçlendirici araç olarak işlev gördükleri alan araştırmaları ile anlaşılabilir. *Alternatif sahnelerin* bu işlevleri dolayısıyla Kadıköy'ün örüntüsüne dâhil oldukları ölçüde bir kamusal alanın varlığını da görünür kılabilenleri mümkün olmaktadır. Kamusal alan'ın '*niteliksel*' özelliklerini *alternatif sahnelerin ortamında* gözlemlemek mümkündür.

Kamusal alan kavramını tanımlayabilen niteliksel özellikleri, Arendt, Habermas, Negt ve Kluge'nin teorileri üzerinden, Tablo 5.5.'deki gibi '*teorik çerçeveden gelen bileşenler*' bağlamında toparlayabilmek mümkündür.

Kamusal alan varlığı gereği öncelikle aleni olmak zorundadır. Aleniyet, herkesin kamusal meseleye dair görüş bildirme, daha önce bildirilmiş görüşleri öğrenme, taraf olma ve ifade özgürlüğüdür; yani toplumun farklı kesimleri kamusal alanı kazanan bir meselede taraf olarak ve aleni biçimde fikir beyan edebilmelidirler. Eğer aleniyet niteliği olmazsa, tartışılan ya da üzerinde fikir yürütülen konu, kamusal olma niteliğini kaybeder.

Kamusal alan kamuoyunu besler. Kamuoyu, kamuyu ilgilendiren ve kamusal boyutu kazanmış herhangi bir konuda aleni olarak beyan edilen ortak ya da farklı görüşlerin belli bir genelliğe ulaşması sonucu ortak bir ses olarak ortaya konmasıdır (Özgür, Seçer, Göğüş, Sayın 2017).

“Hem kapı komşunuz hem de mahallemizin tiyatrosu olarak birbirimizi tanımaya ne dersiniz? Ortak dertlerimizi paylaşmak, sizi dinlemek, sanatımızı anlatmak, bugünü ve yarını, hayalinizdekileri, umutlarımızı, yaşamı konuşmak isteriz.

Bizler, Kadıköy’de sahnesi olan ve olmayan 62 tiyatroyuz. Ortak dertlerimiz ve onların çözümü için buluşan, 27 Mart’ta sokakları tiyatroyla şenlendiren, Ekim’de 9 gün boyunca kendi tiyatro şenliğini gerçekleştiren 62 tiyatroyuz...

Biz ‘Kadıköy Tiyatroları Platformu’ yuz...

Şimdi mahallelerimizle, bizi her zaman destekleyen siz seyircilerimizle buluşmak istiyoruz. Bildiğimiz, inandığımız, öğrendiğimiz her şeyi paylaşmak istiyoruz.

Gelin çayımızı demleyelim, biz mesleğimizi nasıl yapıyoruz, neler yaşıyoruz size anlatalım. Tiyatromuzu, mesleğimizin püf noktalarını, sanatımızı sizinle tanıştıralım. Siz de bize kendinizi anlatın. Kim bilir belki de birlikte kendi hikâyemizi yaratır, üretebilir, sesimizi hep beraber sahnemizden duyurabiliriz.

Sanatın iyileştirici gücüyle buluşmak üzere...” (URL-73).



Fotoğraf 5.38. : Kadıköy, 27 Mart Tiyatro Günü Yürüyüşü

Kaynak: URL-102



Fotoğraf 5.39. : Kadıköy, 27 Mart Tiyatro Günü Yürüyüşü

Kaynak: URL-102



Fotoğraf 5.40. : Kadıköy, 27 Mart Tiyatro Günü Yürüyüşü

Kaynak: URL-102

Kamusal alan politiktir. Kamusal fayda odaklı olarak her türlü muhalif düşüncenin ortaya konabildiği, özgür bir münazara ortamıdır. Dolayısıyla eylemseldir. Bu eylemsellik, Kadıköy tiyatrolar Platformu aracılığı ile gerçekleştirilen projeler aracılığıyla görünür olabilirken bir yandan da sahnelenen oyunların eylemselliğinde kendini göstermektedir. 2017 yılında kentsel dönüşüm politikalarını eleştiren birden fazla oyunun sergilenmiş olması buna bir örnek teşkil etmektedir.

“İstanbul'un merkezinde, şimdiki zamanın kıyısında bir evde yaşayan orta sınıf bir aile...”Kentsel dönüşüm" giderek hızlanmakta, tüm bir kentin hafızasını mekânsızlığa mahkûm etmektedir. Geçmişin

yeni/de/n başladığı, geleceğin şimdi/de/n bittiği vakitle ... Gündelik dertlerine gömülmüş olan karakterler tıpkı Anton Çehov'un tarihin dönüm noktasında yer alan Vişne Bahçesi'nde olduğu gibi değişimin bu denli yakında, hızlı ve kurlsızca olduğunu kavramakta güçlük çekerler. Önceden hep varoşlardakilerin başına gelen ve refleksiz kaldıkları, artık kapılarına dayanan bu gerçeklik, onları köklerinden ayrılmaya zorlamaktadır.” (URL-103)

Kentsel dönüşümü konu olarak ele alan *'Ev'vel Zaman'* adlı oyun 2017 Kış sezonunda, Kadıköy'de çeşitli farklı alternatif sahnede tekrarlanarak oynanmıştır.



Fotoğraf 5.41. : “Ev'vel Zaman” adlı oyunun afiş fotoğrafı

Kaynak: URL-103

“Prömiyerini 20. İstanbul Tiyatro Festivali'nde yapan “Ev'vel Zaman”ın gündemini hepimiz için bir kâbus haline gelen kentsel dönüşüm oluşturuyor. İlkin ve Veda bu kavramla anneannelerinden kalan evde tanışıyor. Tanıştıran ise eskinin mahalle arkadaşı, şimdinin müteahhidi Erdem. Bu anı tanışma haliyle iki kız kardeşi pek memnun etmiyor. Önce nedenini anlamaya çalışıyorlar, sonra prosedürleri ve sonra da dönüşüm bittiğinde karşılırlarına çıkacak hayatlarını. Ayrıca yıkımın ve kentsel dönüşümün zorunlu ve hayati olması da tanışmanın tuzu biberi oluyor. Tanışma faslı bittikten sonra da işin en sinir bozucu kısmı başlıyor yani bir türlü dönüşememe süreci. Apartman toplantıları, muhalefet olup kan çıkarmaya hazır komşular, belediye-tapu dairesindeki pafta ve sağdan-soldan çekme payları ve içinde at koşturduğumuz evlerin birden en fazla iki kedi yavrusunu alabilecek kulübelere dönüşme anları...” (URL-104)

Yine kentsel dönüşümü konu alan bir diğer oyun ise 2016 yaz sezonunda oynanan ‘Cambazın Cenazesi’dir.

“...Cambazın Cenazesi'nin bence en iyi yaptığı şeylerden biri, kentsel dönüşümün kasaba sakinlerini de nasıl dönüştürdüğünü göstermesi. Oyun bir noktadan sonra öyle bir hâl alıyor ki, en ‘dönüşmeyeceğini’ düşündüğümüz karakter olan -mevta- Cambaz Rasim bile dönüşüyor. Büyük dönüşümün önünde seksen küsur yıldır inatla direnen bir kalenin çöküşüyle giriyoruz oyunun dünyasına. Sonrasında ise geri kalan -zaten zayıf- siperlerin birer, birer düşüşüne tanık oluyoruz...” (URL-105)



Fotoğraf 5.42. : İkincikat, Karaköy, “Cambazın Cenazesi” adlı oyundan bir sahne

Kaynak: URL-106

Kentsel dönüşüm konusunu kendisine dert edinerek sahneye aktaran bir diğer yazar, yönetmen ve oyuncu Sertaç Ayvazdır. Pek çok Kadıköylü gibi bu süreçten fiziken ve ruhen etkilenmiş olan Sertaç Ayvaz, Kadıköy’de Tiyatro Açıkça/Öykü Sahne’nin kurucusudur. Ayvaz, 2016 yılında G.O.D.O.B. (*Gidişin Olsun Dönüşün Olmasın Bölgesi*) oyununu kaleme almıştır. “*Bir Kentsel (Pardon) Ruhsal Dönüşüm Hikâyesi*” alt başlığını taşıyan oyun, apartmanlarını kentsel dönüşüm için müteahhite verip vermemek arasında gidip gelen Müstesna Palas Apartmanı sakinlerinin öyküsüne odaklanmıştır (Gazete Kadıköy, 2017).

KENTLER DÖNÜŞÜYOR

oyuncular sahneliyor

“Ev’vel Zaman” ve “G.O.D.O.P” oyunları, kentsel dönüşümün yoğun biçimde uygulandığı Kadıköy’de, bu dönüşümü derinden yaşayan Kadıköylüler için sahneleniyor

● Gökçe UYGUN

Şehirler hızla değişiyor, kentler dönüşüyor. Kimileri memnun ‘yeni ve daha büyük bir eve’ kavuşacağı için, kimi anılarının elinden alınmasına öfkeli. Öyle ya da böyle herkesi etkiliyor bu süreç. Elbette, toplumun bir parçası olan sanatçıları da. Bu mevzuu kendilerine dert edinerek sahneye aktaran İldi Tiyatrocu; Gülce Uğurlu ve Sertaç Ayvaz.

Uğurlu, Pendik’te kentsel dönüşümü bizzat yaşamış bir oyuncu. Buradan yola çıkarak bir oyun yazdı; Ev’vel Zaman diye. Oyun İstanbul’un merkezinde, şimdiki zamanın kıyısında bir evde yaşayan iki kız kardeş ve bir arkadaşlarının giderek artan ‘dönüşüm’ çarkının tam ortasında kalmasını ele alıyor. Ayvaz da Bahariye’deki Tiyatro Açıkça/Öykü Sahne’nin kurucusu. Onun kişisel bir kentsel dönüşüm hikayesi yok (hentüz) ama o da

pek çok Kadıköylü gibi bu süreçten fiziken ve ruhen etkilenmiş ve G.O.D.O.B.(Gidişin Olsun Dönüşün Olmasın Bölgesi) oyununu kaleme almış. “Bir Kentsel (Pardon) Ruhsal Dönüşüm Hikayesi” alt başlığını taşıyan oyun, apartmanlarını kentsel dönüşüm için müteahhite verip vermemek arasında gidip gelen Müstesna Palas Apartmanı sakinlerinin öyküsüne odaklanıyor. Gülce Uğurlu Ev’vel Zaman’ı, Sertaç Ayvaz G.O.D.O.B.’u anlatıyor...

Resim 5.7. : Kentsel dönüşümü konu alan G.O.D.O.B adlı oyunla ilgili Kadıköy gazetesinde yer verilen haber

Kaynak: Gazete Kadıköy, 6-12 Ocak 2017

Tiyatro yüzyıllardır işlevi içerisinde politik olmayı ve toplumsal sorunlara ayna tutmayı barındırmıştır. Bu yönde hep eleştirel ve muhalif tarafta yer almıştır. Kentsel dönüşüm sorunsalı gibi belli toplumsal sorunları gündeme getiren ve toplumu dert edinen oyunlara en güzel örneklerden birisi de D22'nin Kadıköy'deki mekânlarında 2017 bahar sezonunda sergiledikleri *'Dünyaya Benim Gözlerimden Bak'* adlı oyundur.

“Oyunda üç asker var ve her biri seyirciyle baş başa kaldığı anda hikâyesini, iç hesaplaşmalarını, çektikleri vicdan azabını ve kimseye anlatamadıklarını izleyenlere aktarıyor. İnsansız hava aracı pilotu, emekli ve artık yatalak bir asker ve sınırı korumakla görevli başka bir asker, bize savaşı ve nelere sebep olduklarını anlatıyor. Oyunda özellikle belirtilen bir ülke veya bölge yok. Savaş, dünyanın herhangi bir yerinde. Savaşın iğrençliğini, vahşetini, ardında tedavi edilemez travmalar bıraktığını ve en önemlisi ne kadar evrensel olduğunun altını çiziyor. Yanı başımızdaki savaşları görünce kendimizle özdeşleşmek ve savaşın kurbanlarını hatırlamak içimi çok acıttı. Nedensiz ve nereye gideceğini bilmediğimiz savaşların bedelini çocuklar, anneler, babalar, ağabeyler, kardeşler, kısaca hepimiz ödüyoruz. Sadece bir avuç toprak veya doğal zenginlik uğruna geleceğimiz, hayatımız çalınıyor. Sonunda kimin eline ne geçiyor da, hala savaşıyoruz anlamıyoruz. Oyundan ayrılırken tek bir duygu kalıyor geriye: nefret! Savaşa, savaşı çıkartanlara, savaşı destekleyenlere, üzerimize bomba yağdıranlara duyulan nefret!” (URL-107)

Alternatif sahnelerin gelişmesiyle beraber bu bağımsız tiyatroların sahneyle koltuklar arasındaki perdeyi kaldırmalarının ardından, pek çok tiyatro artık seyirciyi de oyuna dâhil etmeye başlamıştır. D22'nin *'Dünyaya benim gözlerimde bak'* adlı oyunu da bu yaklaşım çerçevesinde planlanmıştır. Üç farklı oyuncunun bir ahşap köşkün farklı odalarında sırasıyla sergiledikleri yaşam anlarına, seyirci interaktif olarak dâhil olmaktadır.

“Seirci oyundan memnun kalıyor ama bu kadar yakınlıktan irrite olabiliyor. Bir noktada bu da aslında bizim istediğimiz bir şey. Ama bizim seyircimiz, bu kadar yakınına alışık değildi. Seyirci, oyuncuyla seyircinin aynı tarafta olduğunu anladığı zaman rahatlıyor. “Oyuncuyla beraber mi bir şey yapıyoruz yoksa bana karşı mı bir şey yapıyor?” ikileminde kaldığında rahatsız oluyor ve hemen gözünü çekiyor. Ben kendi adıma bunlardan zevk alıyorum. O gözünü kaçırdığı zaman onunla uğraşmaya devam etmek istiyor karakterim.” (URL-107)

Mekân olarak Beyoğlu'nda gerçekleştirilmiş olmak ile beraber tiyatro ve seyirci ilişkisindeki etkileşim ve iletişime önemli bir örnek teşkil etmesi açısından Altıdan Sonra tiyatro ekibinin 2017 bahar sezonunda, *'Pera'nın Zamanı'* adlı oyunu, kamusal tiyatro bağlamında önemli yeni nesil bir formatı ortaya koyması açısından değinilmeyi gerektirmektedir. Bu oyunda Altıdan Sonra Tiyatro ekibi, tarihi bir mekânda, interaktif bir ortamda oyuna direk katılımcı olan seyirciye geçmişten gelen kimi gizlerin aktarılmasıyla duygudaşlık yaşatmaya çalışılırken otelin zamanıyla yaşanabilecek özdeşlik duygusunun kısıktırılmasını hedeflemiştir. Topluluk, tam bir kavrayıcılık arzusuyla seyirciyi peşinde sürükleyerek onları bir tarih-zaman tünelinden geçirmeye ve deneyim kazandırmaya çalıştıklarını dile getirmektedir (URL-57, URL-108).

D22'nin de aralarında yer aldığı bazı gezici tiyatro grupları aynı yöntem yaklaşımı ile benzer interaktif tiyatro projelerini Kadıköy'de de kurgulayabilmeyi arzulamaktadır. Nitekim 2016 Tiyatro Festivalinde, Kadıköy Yeldeğirmeni Sanat Merkezinde sergilenmiş olan 'An' adlı oyun benzer bir prodüksiyona sahiptir. Oyunda seyirciler yoğun bakım ünitesinde doktorlarla beraber hastaların mahrem anlarında, aynı mekân ve zamanda yolculuk yaparlar.

Tiyatronun özü gereği, ortamında katılımcı profilinin, oyuncu profilinin ve derdi ele alınacak toplumsal kesite dair profilin bir sınırı yoktur. Tiyatro için önemli olan 'insan'dır. Kimlikler bu ortamın potasında erirler.



Resim 5.8. : Tark Buğra'nın Bildirisi

Kaynak: URL-109



Fotoğraf 5.43. : Kadıköy, 27 Mart Tiyatro Günü Yürüyüşü

Kaynak: URL-102



Fotoğraf 5.44. : “80'lerde Lubunya Olmak” adlı oyunun afiş fotoğrafı

Kaynak: URL-110

2017 kış sezonunda sahnelerde yer alan, ‘80'lerde Lubunya Olmak’ adlı oyun ile insana dair problemler arasından özellikle en az dile getirilene ele alınmıştır. 1980'lerde bir pavyon ortamını sergileyen oyun, seyircisini trans bireylerin hayatlarına davet etmiştir.

‘80'lerde Lubunya Olmak’ adlı oyun, en genci bugün 50 yaşında olan dört Trans bireyin, Türkiye’de Lubunya olmanın genel ve özel tarihi ile hayatlarını izleyicilere aktarmaktadır. 1970’ler sonu 80’ler başı ve dolayısıyla 1980 darbesi de dâhil olmak üzere, o dönem içinde memleketlerinden kaçıp, İstanbul’a gelip, burada çalışan dört trans kadının hayatını genelde esprili bir dille, seyirciyle de samimi bir ortam yaratarak anlatmaktadır. Oyunda, parklarda, üçüncü sınıf otellerde, randevuevlerinde, gece kulüplerinde, Pürtelâş’ta, Bayram Sokak’ta, Dolapdere’de, sokaklarda, karakollarda, kışlalarda yaşamak için direnen, hayata delicesine tutunan ve çoğu zaman birbirlerinden başka sarılacak kimsesi olmayan Lubunya bireylerin gözünden, bu ülkenin korkunç bir döneminin sergilediği gerçeğe özdeş hikâyeleri gözler önüne serilmektedir (URL-110).

“Tiyatro sevgiyi, anlayışı, hoşgörüyü engelleyen eğilimleri ve içgüdüleri eğitebilecek bir araçtır. Tiyatro insanın kendini tanımak, kendisini anlamak, mutluluğun engellerini, mutsuzluğun sebeplerini bilmek ihtiyacından doğmuştur. Tiyatro insandadır. Ve insan kendisi ile ilgilendikçe, kendisini aradıkça öteki insanlarla ve toplum ile ilişkilerini kavramak ihtiyacını duydukça, tiyatro varlığını da önemini de koruyacaktır” (Buğra, URL-109)

2017 yılında sezon boyunca, alternatif sahnelerin bağımsız ortamında, toplumsal ve bireysel sorunlara, dışlanmışlıklara, ötekileştirmelere odaklanan, insanı ve insanlığı ele alan ve cesaretle sorgulayan pek çok farklı yerli ve yabancı uyarlama yeni oyun seyircilerle buluşmaya devam etmiştir.

Bu bölümde bu yöndeki çalışmalarından örnekler verilen Mekân Artı, İkinci Kat ve Altıdan Sonra Tiyatro gibi gruplar, mekânı Kadıköy’de olmayan ekiplerdir. Ancak bu tiyatro grupları her ne kadar Avrupa yakasındaki mekânlarında oyun sahneliyor olsalar da, bu mekânlarda yer alan çeşitli oyunlar, zaman, zaman Kadıköy tarihi kent merkezi ve çevresindeki alternatif sahne mekânlarına da konuk olarak gelip, burada da seyirci ile buluşabiliyorlar.

Kadıköy’deki ortamın atmosferinde varlık bulan ve gelişen, alternatif sahnelerin yereldeki dayanışmasının, İstanbul genelindeki tiyatro oluşumları ile olan ortak ilişkilere de sirayet ettiği anlaşılabilir.

“İstanbul’daki yeni nesil tiyatronun örgütlenme şekilleri açısından iki tane önemli örgütlenme var. Bunlardan birisi Avrupa yakasındaki Bağımsız Tiyatro Birliği, diğeri de Kadıköy yakasındaki Kadıköy Tiyatrolar Platformu. Kadıköy Tiyatrolar Platformu lokal bir oluşum ama bu anlamda çok önemli bir örnek teşkil ediyor. Onlar hedeflerine o kadar güzel ve hızlı ulaşabildiler ki Bağımsız Tiyatrolar Birliği için de bize model oluyorlar...”(Yöntem, URL-74).

Kadıköy’de yapılan alan çalışmasında ve basın yayın organları üzerinden yapılan araştırmalarda, Alternatif Sahnelerin üretildiği ortamın ‘*niteliksel*’ özelliklerinin, bu örüntüdeki kamusal alanın varlığı açısından önemli ve etkili oldukları ortaya çıkmaktadır. Alternatif sahneler ortamının pratik hayata yansıyan özellikleri kamusal alan için gereken nitelikleri tam anlamıyla karşılayabilen bir yapı arz etmektedir.

Bu tez çalışması çerçevesinde yürütülen teorik araştırma kapsamında, Kamusal alan bileşenleri olarak tablolştırılan kamusal alan nitelikleri, öncelikle, teorik çerçeveden çıkarılan 12 temel nitelik ile tanımlanmışlardır. Bu niteliksel özelliklerin hepsi alternatif sahne ortamının sahip olduğu özelliklerdir.

Alternatif Sahneler kapsamında ortaya konulan ekinsel üretkenlikler, alenidir, kamusal fayda odaklı olarak kamuoyunu beslemeyi hedeflemektedir. Bağımsız oluşumlardır, her türlü kesimden her türlü din, ırk ve cinsiyetten bireyi kendine dâhil eden bir yapı arz etmektedir, ötekileştirmeye karşı farklılıkları kapsayıcıdır.

Yeni nesil tiyatrolarca geliştirilen yeni nesil oyunlarda, seyircinin de interaktif katılımları ile Alternatif Sahne ortamında seyircinin, o ortamda oluşan kamusal alana dâhil olarak etkin iletişimde bulunduğu bir yöntem de uygulanmaktadır.

Alternatif Sahnelerin en önemli varlık nedeni üretimdir. Ancak bu üretim maddi sermaye artırımını hedef almayan, ondan ziyade kazancın deneyim aktarımı ve bellek oluşumunu destekleyeceği, entelektüel gelişimi ve eleştirel düşüncenin gelişim değerini, değişim değerini değil kullanım değerini ön plana çıkaran bir üretim anlayışıdır.

“Bizim asıl temel aldığımız şey üretkenlik. Bizim yola çıktığımız fikirde asal olan mesele üretmek. Tiyatromuzda da üretmeye çalışıyoruz. Seyircinin de daha fazla üretken olması için çabalıyoruz

aslında... En azından onların televizyonlarını terk edebilmeleri için bir neden yaratabilmek...”
(Daltaban, URL-60, 2016).

		KADIKÖY ALTERNATİF SAHNELER ORTAMI
KAMUSAL ALAN BİLEŞENLERİ		
TEORİK ÇERÇEVE		
1	ALENİYET	X
2	KAMUOYU	X
3	ÇEŞİTLİLİK	X
4	ERİŞEBİLİRLİK	X
5	OTONOMİ (<i>Kamu alanı devlet kurumlarının dışında yer alır. Habermas</i>) (“Özerk” kelimesini kullanacaktım ancak otonomun anlamları daha iyi örtüştüğünden değiştirdim. Şöyle 2 anlamı var : 1. Yönetim bakımından kimi koşullar altında bağımsız hareket eden 2. Ahlak, ilişki ve davranışlarında usun yol göstericiliğini tanıma).	X
6	KAMUSAL FAYDA	X
7	POLİTİK YAPI (<i>Genel yarara ilişkin olması dışında bir gündem kısıtlaması yoktur</i>)	X
8	ETKİN İLETİŞİM (<i>Aktarma, KENDİNİ Sorgulama, Algılama, İkna Becerileri</i>) 1. Karşılıklı konuşma esnasında rollerin değişebileceği öngörülür. 2. Tartışmalarda kamusal yarara yönelik rasyonel bir mutabakatın öngörülebilmesi	X
9	DENEYİM BİRİKİMİ	X
10	EYLEMSELLİK	X
11	KATILIMCILIK	X
12	ÜRETKENLİK	X
ALANDAN ÇIKANLAR		
1	ÖLÇEK	X
2	ORTAM	X
3	DAYANIŞMA	X
4	SÜREÇ	X
5	NİTELİK	X
6	İŞLEV	X
7	BELLEK	X
8	SÜREKLİLİK	X

Tablo 5.4. : Kamusal Alan Bileşenleri

Kaynak: Yazar tarafından bu araştırma kapsamında hazırlanmıştır.

Kamusal alan bileşenleri bağlamında teoriden gelen niteliksel özellikler dışında, Alternatif sahnelerin alanda üretildiği ortamın niteliksel özelliklerinin de bu örüntüdeki kamusal alanın

varlığı açısından önemli ve etkili oldukları anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Kadıköy'ün tarihi kent merkezinde var olabilecek bir kamusal alanın, sadece teoriden gelen niteliksel özelliklerle değil, hem teoriden gelen hem de alandan gelen niteliksel özelliklerin toplamı ile varlık bulabildiği ve mekânsal anlamda görünür hale dönüşebildiği ortaya çıkmaktadır (Tablo 5.5.).

Kamusal alan sınıfsal, etnik, cinsiyete dair farklı çevreleri ve bunlar arasındaki ilişkileri ilgilendirir. İlişkiler arası demokratik çözüm ve kamusal fayda odaklı bir eylemlilik ile bu ilişkilerin çözümünü hedefler ya da bu bakış açısı ile sosyo-kültürel üretime katkı sağlar. Bu bakış açısıyla kamusal alanın yansıması olabilecek *somut fizik mekânsal ortamların* kendi "*bağlamları*" ile ilişkili, kendi bağlamında sürekli katılımı ve üretimi sağlayacak, her türlü katılımcıya imkân tanıyacak bir "*ölçeğe*" denk gelmeleri, ölçeği ile bağlamındaki ilişkileri ortaya koyabiliyor ve kendi bağlamında dışsal ilişkileri sorgulatabiliyor olmaları gereklidir. Bu bakış açısıyla Arendt'in kamusal alan'ı konuşlandığı Antik Yunan Polis'inin ölçeği rastlantısal değildir. Bir agora meydanı ya da bir antik tiyatronun kapsayacağı bir ölçektir bu. Kent yaşamının merkezinde yer alan kentin kültürüyle iç içe, kentin bağlamıyla sıkı bağlantılı, herkesin eşit katılım sağlayabileceği ve söz hakkı olabildiği bir ölçektir bu...

Alternatif Sahneler ortamında mekânların yer aldığı ölçek Kadıköy Belediye sınırları ile belirlenmektedir. Ancak bu ölçeğin de kendi içinde, üretilen projelere bakıldığında, mahalli birimler çerçevesinde parçalanarak ele alındığı gözlemlenmektedir. Nitekim Kadıköy Tiyatrolar Platformunun "*Beni Komşum Tiyatro*" projesi mahalli ölçekte ele alınmış ve ancak ilerleyen yıllarda 20 mahalle de genişletilmesi planlanan bir ön eylem olarak yapılandırılmıştır. Sahnelerin mimari mekânsal ölçeği bağlamında bakıldığında ise bu mekânların sokak dokusunda tedrici olarak dönüşmekte olan tarihi dokunun içine entegre oldukları anlaşılmaktadır.

Kamusal alan, bireylerin tarihsel gerçeklikte var olabilmesini gerektirir. Dolayısıyla bir kamusal alanın "*bağlam*"daki ilişkilerden ayrı düşünülmemeyeceğini söylemek yanlış olmaz. Hatta kamusal alan "*bağlam*" için vardır diye iddia edilebilir. Kamusal alan, kamusal özne olabilmiş bireylerin onları bir araya getiren "*bağlam*" içinde güçlenmeleri ile varlık bulur. Zira kamusal alan kendi bağlamının sorunlarına çözüm arayan, kendi bağlamında, ilgili "*bağlam*" için yapıcı çözümler üretilen ya da üretilme çabası içinde olunan bir alandır. "*Bağlam*" kamusal alanı terk ettiğinde ilişkisizlik hâkim olur. "*Bağlam*" kamusal alanın gerçekliğe tutunması için gerekli temel zemindir. "*Bağlam*", kamusal özne olabilen bireylerin sosyo-kültürel ilişkilerin gerçekliğini görebildikleri yaşam alanıdır. "*Bağlam*" kalktığında "*hipergerçeklik*" hâkim olur. Kamusal özne var olamaz. Bireyler ilişkisellikleri görebilmekten uzak düşer ve ilişki kuramaz olurlar.

Çağdaş kapitalist sistemin mekânsal örgütlenmesi sürecinde, mekânın içinde bulunduğu bağlam ile olan ilişkisi ortadan kalkıp, ölçek genelde “büyüklük” olarak tarif edilmektedir. Bunun sonucu olarak ise mekânı oluşturan, çevreleyen biçim basit bir kabuğa indirgenmektedir. Bu içerisi ile dışarıyı arasındaki her türlü ilişkinin kesilmesi anlamına gelir. Mekânın büyüklüğü onu tek başına bir değer haline getirirken, kent ile ilişkinin kurulduğu sokak yaşamını, gündelik hayatı gereksiz kılar. Tıpkı bugünün alış veriş merkezlerinde yaşanmakta olduğu gibi... Aynı şekilde bu mekânlarda içeride olan dışarıya yansımak zorunda değildir. Biçim her türlü niteliksel değerlerinden arınır, basit bir kabuk olarak ele alınır. Bu kabuk sadece içerdeki olayları örten, saran bir kılıftır (Yırtıcı, 2005).

Alternatif sahnelerin hepsi mahalle içlerindeki dönüştürdükleri görünmez mekânlarında, mekânı kabuk olarak değil gerçek bir “mekân” ve “hacim” olarak bulunduğu ölçekteki bağlamı ile ilişkili bir şekilde kullanmaktadır. Bu mekânlar ile sokak ve mahalle hayatı arasındaki diyalog kopuk değildir. Hatta yapılandırılan yarı açık mekânlar ve kaldırım kullanımları ile bu iletişim daha da kuvvetlenebilmektedir.

Kamusal alan kent yaşamı ile ilişkilidir, kent yaşamını ilgilendirir. Demokratik bir kent yaşamının dinamiklerinden biri olan kamusal alanın yansımaları olabilecek fiziki mekânlar dış ilişkiler açısından hareketli ve canlı bir ortamın varlığına ihtiyaç duyarlar. Zira kamusal alanın işlevi, buldukları fiziki, tarihi ve sosyolojik bağlam içerisinde kent yaşamını ve dışarıdaki ilişkileri sorgulayabilmek, sosyo-kültürel gelişimin yollarını aramaktır.

Günümüzde sermaye artırımını odaklı girişimler doğrultusunda her türlü mekân, sermaye için bir “altyapı” temelinde ele alınmakta ve ne tür “servis” hizmetlerini sağladığı, bu servis hizmetlerinin sermayenin akışkanlığını ne oranda arttırdığı açısından değerlendirilmektedir. Mekânın yer ile ilişkisi koparılmıştır. Böylece yaşanan her türlü toplumsal ilişkinin ve kültürel değerlerin nicelleşmesi, mekânı soyut bir kategori haline getirmektedir. Mekân ve zaman birbirinden koparılmakta, kapitalist ekonominin homojen ve soyut mekân-zaman anlayışı içinde yeniden kurulmakta ve gündelik yaşam bu duruma göre örgütlenir olmaktadır (Yırtıcı, 2005).

Alternatif sahneler bağlamında düşünüldüğünde ise mekânın işlevinden gelen bir anlamı ve bu işlevinden doğan da bir fayda durumu söz konusudur. Bu ortam, kamusal fayda üretiminin yapıldığı bir ortamdır. Bu niyet çerçevesinde bir araya gelen kamusal öznelerin üretimleri bağlamındaki eylemlerine imkân tanıyabilecek işlev uygunluğu içermek zorundadır. Mekânın işlevi mekânın bu işleve ihtiyaç duyacağı bir biçimi ortaya çıkarmaktadır. İşlevin mekânı biçimlendirmesinde kamusal öznelerin kararları etkilidir. Mekândaki işlevin ortaya koyduğu üretimden kamusal bir fayda beklentisi vardır.

Kamusal alanı var edebilecek bir ortam kapitalist sistemin gerektirdiği gibi sadece tüketiciye hizmet veren bir servis alanına indirgenemez. Aktörleri, araçları ve amacı bir servis alanının aktörleri, araçları ve amaçları ile karşılık içindedir. Mekânda öne çıkan tüketici değil insanın kendisidir.

Alternatif sahneler ortamında, mekân, sermayenin yapılandığı “*servis*” alanlarından farklıdır. Kapitalist sistemdeki mekân üretiminde olduğu gibi sermaye artırımını için “*altyapısal*” bir özellik barındırmamaktadır. Kapitalist sistemde olduğu gibi temel fayda sermaye artışı üzerinden belirlenmemektedir. Tam tersine bu ortam, mekân ve zaman algısını sürdürmeye çalışarak, “*olayların ve gerçeğin*” irdelenmesiyle sağlanabilecek bir kamusal faydayı esas almaktadır. Dolayısıyla alternatif sahneler ortamında üretilen mekân, çağdaş kapitalist sistemdeki “*gösteri*”nin bir parçası değildir (Yırtıcı, 2005).

Çağdaş kapitalist sistem içerisinde mekânın sadece değişim değeri üzerinden örgütleniyor olması, kamusal alanın varlığı için en temel ilkelerden birinin yok sayılıyor olması anlamına gelmektedir. Kamusal alana can veren ortamın değeri “*kullanım değerinden*” kaynaklanır.

“Türkiye’de ‘alternatif mekân’ işletmecileri, o mekânın hem oyuncusu oluyor, hem temizlikçisi, hem muhasebecisi, hem yönetmeni, hem yazarı oluyor. Şimdi güya herkes her şeyi olmamalı ya! Ama burada, onu o şekilde olmaya mecbur oluyorsun. Ben hayatımda para döndürmek diye bir şey hiç bilmemişim. Ama bu beş yılda işletmeciliği öğrendim, öğrenmek zorunda kaldım. Kafam da başka türlü çalışmaya başladı adeta... Mekânımı en verimli nasıl kullanabilirim? En az masrafla en iyisini nasıl çıkarabilirim?”(Yıldırım, Mülakat-01).

Kamusal alan “*deneyim*” aktarımının ve toplumsal “*belleğin*” zemini olabildiğinde anlam kazanmaktadır. Kamusal alanın değeri olayların ve gerçekliğin farkındalığı ve tartışılabilir olması temeline dayanır. Dolayısıyla, bir fiziki mekân, ancak, bu özelliğe imkân verebildiği ölçüde kamusal alana can verebilir. Kent yaşamında kamusal alanı canlandırabilecek mekânsal yapılanmaların, gerçek olayların varlığı üzerinden “*deneyimlerin aktarımını*” sağlayan, bir “*toplumsal bellek*” ile kullanım değerini ön plana çıkaran ve kamusal fayda üretimi sağlayan bir yapı arz ediyor olmaları beklenir.

Kapitalist sistemin mekânsal örgütlemesi, mekâna ait her türlü “*deneyim*” ve “*belleği*” de yok eder. Modern kapitalist toplumlarda, mekânın kullanımına yönelik toplumsal bir uzlaşma ve “*bellek*” yoktur. Sermaye tarafından sürekli yeniden kurulan, gerektiğinde kendi varlığını arttırmak amacıyla değiştirilen bir mekânın kullanıma yönelik bir hafızası olmaz. Mekân kullanım kılavuzu ile beraber tüketiciye sunulur (Yırtıcı, 2005).

Tarihsel gerçeklik ise yaşanmış deneyimlerin toplu bir hafızasıdır. “*Deneyim*”, medeniyetin ve demokratik yaşamın en önemli yapı taşlarından biridir. “*Deneyim*” yaşanmış olayların sonuçlarından toplumsal bellekte yararlanılmasını sağlar. Önemli olan bu olaylardan çıkan nedensellik ilişkileri üzerinden kamusal fayda sağlayacak, kamusal erdem açısından insanlığı

daha ileri götürebilecek değerler ve ilkeler çıkarabilmektir. Medeniyetin gelişimin sürecinde, toplumsal yaşama dair deneyimler, insanlar için üretilen mekânlar içinde tezahür etmektedirler. Dolayısıyla mekân deneyim kazanımı açısından önemli bir taşıyıcı ve aktarıcı araç görevi görmektedir. Mekânın niteliksel özellikleri, içinde cereyan eden olayların tarihsel belleğe dâhil olması açısından çok büyük önem arz ederler. Mekân niceliksel anlam taşımaya ve metalaşmaya başladıkça toplumsal bellekte de yer edinemez. Deneyimlerin biriktirilmesinde ve toplumsal hafızada önemli bir rolü olan mekân, sermayenin dönüştürdüğü örgütlenme çerçevesinde, *ilişkilerin orada bulunuyor durumunu* dışsallaştırmaktadır. Olaylar mekân ve zamanda ayrıştırılmakta, olaylardaki nedensellik ilişkileri ve dolayısıyla bireylerin gerçeklikle bağları koparılmaktadır.

Kamusal alan aynı zamanda toplumsal belleğin de bir alanıdır. Ya da başka bir ifadeyle, toplumsal belleğin yer alamadığı bir ortamda kamusal alan da var olamaz. Zira kamusal alan deneyimlerin aktarıldığı, deneyimlere istinaden kamusal fayda açısından sorunların ve çözümlerin tartışılmasını hedefleyen bir ortamdır. Kamusal alan deneyimler ve olaylar arasında ilişkiselliklerin kurulduğu ve bu ilişkisellikler bağlamında kamusal öznelere kamusal faydayı sorguladıkları bir ortamdır. Deneyimlerin tartışılabilmesi toplumsal bir belleğin varlığını gerektirir. Toplumsal bellek kayboldukça medeniyet de yok olacaktır.

Alternatif sahneler ortamı öncelikle tarihi bir dokunun içinde kümelenmiş olmaları ve o doku ile bütünleşik bir biçimde gelişen yapıları ile mevcut ortamdaki toplumsal belleğin taşıyıcıları olabilmektedirler. Alternatif sahnelerin toplumsal belleğin taşıyıcısı olabilmelerinde asıl rol oynayan temel iki etken bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, mekânların işlevsel özelliğidir. Tiyatro sanatı, özü gereği ve tarihsel gelişiminde izlenebilen araçsallığı ile bir toplumun belleğinin oluşmasında ve sürdürülmesinde en önemli araçlardan birisidir. İkincisi ise alternatif sahnelerin, Kadıköy'ün toplumsal ve tarihsel geçmişinde köklenmiş olan tiyatro gibi bir işlevsel özelliğin tarihsel sürekliliğini sağlayarak toplumsal belleği bu anlamda devam ettirebiliyor olmalarıdır. Ayrıca Kadıköy Tiyatrolar Platformu çatısı altındaki ekiplerin ürettikleri projeler bağlamında gerçekleştirilen ekinsel üretimlere bakıldığında bu ekinsel üretkenliklerin deneyim aktarımlarının sağlanabilmesini ve mahalli ortamdaki belleğin güçlendirilmesini hedeflediği de anlaşılabilir.

“Gelin çayımızı demleyelim, biz mesleğimizi nasıl yapıyoruz, neler yaşıyoruz size anlatalım. Tiyatromuzu, mesleğimizin püf noktalarını, sanatımızı sizinle tanıştıralım. Siz de bize kendinizi anlatın. Kim bilir belki de birlikte kendi hikâyemizi yaratır, üretebilir, sesimizi hep beraber sahnemizden duyurabiliriz.

Sanatın iyileştirici gücüyle buluşmak üzere...” (URL-73)

Kamusal alan, demokratik bilincin varlığına ihtiyaç duyar. Demokratik bilincin gelişimi kültürel anlamdaki deneyim birikimi ve yerelde oluşmuş olan bir belleği gerektirmektedir.

Toplumsal bir belleğin oluşabilmesi ise deneyim aktarımının sağlanabilmesini ve buna bağlı olarak da belli bir zaman faktörünü gerekli kılar. Bu anlamda kamusal alan onu var eden aktör ve bileşenlerin tarihsel sürekliliğine ihtiyaç duyar. Bu bakış açısı ile belleği var edebilecek en önemli dinamiklerden birisi olarak düşünüldüğünde, “*süreklilik*” kamusal alanın demokratik yapılanmasındaki deneyim aktarımı ve belleğin taşınması bağlamında etkili bir bileşen olarak ortaya çıkmaktadır.

Arendt’in demiş olduğu gibi masa başında toplanılabilen her politik ortamda bir kamusal alan varlık bulabilir. Ancak bunun için öncelikle kamusal alanın deneyim aktarımları ile yerleşikleşebildiği demokratik bir toplumsal belleğin varlığı gereklidir. Zira toplumsal belleğin yaşadığı ve deneyim aktarımına izin verebilen yerel ortamdaki bir masa başında oluşacak kamusal alan ile bir alışveriş merkezi (AVM) içindeki kafede oluşabilecek kitlesel topluluk ortamı arasında önemli niteliksel farklılıklar vardır.

Sermayenin küreselleşme eğiliminde, her şeyin pazar-ıçinleşerek meta haline dönüşme sürecinde değişim değeri her türlü kullanım değerinin önüne geçmiş ve “*nicelik*” günümüzde, mekânın en önemli tanımlayıcısı olmuştur. Yani mekânları değişim değerleri ile ilgili “*niceliksel*” ifadeler yapılandırmaktadır. Mekânsal ortamlara dair tüm “*niteliksel*” değerlerin ise üstü örtülmüştür. Bir kent yaşamında, kamusal alanı besleyebilecek mekânsal oluşumların “*niteliksel*” değerleri bireylere ve toplumsal yapıya sağlayabildikleri iktisadi fayda üzerinden ölçülemez. “*Nitelik*” anlamında kamusal alan ortamına mekânın sağlayabildiği değerler, medeni yaşam kalitesi, ilim ve irfan gelişimi, erdemli insan/toplum gelişimi açısından kent yaşamına sağladığı fayda ile ilgilidir. Örneğin, bir kültür sanat yapısının, akıllı bina olarak, uluslar arası ölçekte bir “*büyüklik*” boyutunda modern teknolojilerle tasarlanmış olması (su, elektrik ve enerji tasarrufu sağlayabiliyor olması) o binanın “*toplumsal gerçeklik bağlamında*” aslında niteliksel değil, “*niceliksel*” değerleridir. Binanın niceliksel tasarruflar sağlamasını imkân veren bu özellikleri ancak yaşam alanlarının teknik değerlerinin göreceli daha kaliteli olmasına imkân tanımaktadır. Ancak kent hayatının medenileşmesi ve demokratik yaşam hedefleri söz konusu olduğunda kent hayatında yer alacak mekânların kamusal alan bağlamında etkili olabilmeleri için “*niteliksel*” anlamda değer kazanabilmelerine, yani; kent ile bütünleşmelerine, toplumsal hafıza yaratabiliyor olmalarına, toplumsal deneyim aktarımı sağlayabilmelerine bağlıdır. Bu durum, mekânın yerleşik bir sürecinin olmasını ve kullanım değerinin öncelikli olarak dikkate alınıyor olmasını gerektirir.

Alternatif sahnelerin kent içindeki mekânsal ve sanatsal üretimleri ile aktörlerinin çalışmaları incelendiğinde, bu mekânlarda değişim değerinin değil özellikle kullanım değerinin ön planda olduğu, üretimi ve bu üretimin ekinselliğini, kamusal faydayı hedeflediklerini, yerel ortamdaki belleğin taşıyıcılığını da üstlenmeye çalıştıklarını, kent yaşamı ile bütünleşerek

mahalli ilişkileri güçlendirme yönünde etkileşim içinde olduklarını açıkça gözlemlenmek mümkün olmaktadır.

Alternatif Sahnelerin oluşumunda, bu yeni nesil tiyatro oluşumunun sürecine odaklanılıp bu “süreç” incelendiğinde, Kadıköy tarihi kent merkezi ve çevresindeki kamusal alan ve bu kamusal alanın besleyebildiği kamusal alan yapılanmalarını var eden bir ekinsel üretkenliğin yapısı görünür olmaktadır. Alternatif sahnelerin gelişimine bakıldığında sürece dair şunlar görülmektedir: Bu süreç bir üretim sürecidir. Uzun vadeli ve ekinsel üretkenlik gerektirir. Zira deneyim birikimini ve mevcut belleğin taşıyıcılığını gerektirmektedir. Kamusal fayda önemli bir itici güçtür. Süreçte uzun vadeli kamusal projeler üretilmektedir. Süreçte ön eylemler ile geliştirilen kısa vadeli projeler bağlamında esnek çözümlere açık olunabilmelidir. Süreçteki ortam aktörlerini güçlendirebilmelidir. Aktörlerin güçlenebilmesinde dayanışma en güçlü araçtır. Belli bir zamanın bu süreçten hakkını alabilmesi gereklidir ki kamusal alan bu sürecin meyvesi olabilsin. Bu süreç sürekli devinim ve eylem halini gerektirmektedir; belli temel bir sonuca odaklı değildir. Alternatif sahnelerin ekipleri bu süreçte, kültürel anlamda sürekli gelişerek daha geniş çaplı projeler ile daha fazla ekinsel üretkenliği temel strateji olarak benimsemişlerdir. Kadıköy’de kamusal alanın güçlenmesinde önemli bir araç olarak ortaya çıkan alternatif sahnelerin bu oluşum ve gelişim süreçlerinde ortaya çıkan ekinsel üretimin gelişiminde, önemli olanın sonuca odaklı olmak değil süreç odaklı bir yapı arz ediyor olmak olduğu gerek alanda yapılan çalışmalarda gerekse basın yayın organları çerçevesindeki araştırmalarda açıkça anlaşılabilir. Bu araştırmalarda, alanda kamusal alan açısından önemli bir demokratik ortamın da varlık bulabilmesinde etkili olduğu anlaşılan alternatif sahneler ortamında, ekinsel üretimin aktif olarak rol aldığı bir ‘süreç’ olgusunun kamusal alanın varlığı açısından önemli bir bileşen olarak öne çıktığı anlaşılmaktadır.

Kadıköy’de oluşumları incelenen alternatif sahnelerin, gözlemlenen gelişim süreçlerinde, bu ortamda yer alan tüm aktörlerin güçlenebilmek için dayanışmanın hâkim olduğu bir süreci yaşamakta oldukları anlaşılmaktadır. Bu “dayanışma” hem Kadıköy platformuna üye tiyatro ekipleri ile Kadıköy’de faaliyet gösteren 62 tiyatro grubunun tüm aktörleri arasındaki ortak üretim ve paylaşımları, hem platform ile yerel idare arasındaki üretim ve paylaşımları hem de yerel mahalle sakinleri ile olan üretim ve paylaşımları kapsamaktadır.

5.3 BÖLÜM SONUCU VE DEĞERLENDİRMESİ

Kadıköy, Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde yerel anlamda gelişmekte olan orta sınıfın yerleşikleşmeye ve ilk Türk burjuvazisinin filiz vermeye başladığı İstanbul’un nadir semtlerinden biridir. Dolayısıyla da kamusal alanın besleyecek kültürel etkinliklerin de ağırlıklı

olarak kümelenmeye başladığı bir semt olmuştur. Bu gelişmelere paralel olarak, 19. yüzyılda azınlıkların ağırlıklı olduğu dönemdeki ortak çıkarlar doğrultusunda mekânsal gelişim anlamında olumlu sonuçlar veren burjuvazi ve yerel idare ilişkilerinin devamlılığı, yeni gelişen ilk Türk burjuvazisi ile yerel idare ilişkilerine de olumlu anlamda yansımıştır. Dolayısıyla yerel idare ve semt sakinleri arasında bir şekilde varlığı kurulabilmiş olan görünmez bir dayanışma, yerelde, yerleşik nüfus içerisinde belli bir deneyim birikimi yaratmıştır.

Bugün Kadıköy'ün güçlü bir kültür potansiyeli ve yerel idarenin de güçlü kültürel politikaları mevcuttur. Bu kültür potansiyeli yerel anlamda geçmişe dayalı köklere sahiptir.

Bugün, Süreyya Operası denilen ama aslında 20. Yüzyıl arifesinde şehrin Dram tiyatrosu ve Fransız Tiyatrosu'ndan sonra en güzel tiyatrosu olan mekânda Muhlis Sabahattin'in operetlerini oynayan Süreyya Opereti Kadıköylüdür... (Giz,1994)

Tarihsel anlamda yaklaşık yüzyıldır Kadıköy, sosyo-kültürel anlamda yüksek bir entelektüel ortam barındırmaktadır. 20. yüzyıl başında, yeni gelişen Türkiye'de, İstanbul'un kalburüstü sanatçıları, yazarçizer takımı hep Kadıköylüdür.

“...İşte devrin en büyük sanat dostu Salah Cimcoz, işte piyes yazarı, film yapımcısı, sanat tarihçisi üstat Celal Esat, işte Baklatarlası'nda Üstat Ahmet Rasim, işte Melek Hanım'ın evindeki edebiyat ve sanat sohbetlerinin birinci kemanı Yahya Kemal. İşte Göztepe'deki baba konağında babadan kalma emektar Çerkes Hanım'lar ortasında geçmişi yansıtan romanlarını yazan Sermet Muhtar. İşte yine Moda sakinlerinden sembolist şairimiz Ahmet Haşim. İşte Üsküdarlı Musahipzade Celal, işte Burhan Felek. İşte ilk Helenik şairimiz Salih Zeki. İşte Eğitimci, Yazar, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, işte ressam Şerif Akdik. İşte, Türkiye'de Avrupa düzeyinde ve gustosunda karikatürün ve mizahın babası Cem...” (Giz,1994; s: 284).

2016 ilkbahar aylarında, Kadıköy belediyesi Hasanpaşa'daki bir ahşap evi restore ettirmiş, Türkiye'deki bir ilk olarak “*Karikatür Evi*” adında sadece karikatür sanatına özel bir mekân kurmuştur. Kısacası Kadıköy, tarihinden gelen birikimlerini sürdürmeye ve arttırmaya devam etme çabasıdadır.

Bugün Kadıköy'de tiyatro sanatı çok ciddi bir mekânsallaşma ve ekinsel üretkenlik eğilimi göstermektedir. 62 adet tiyatro grubu tek bir çatı altında bir platform oluşturmuştur. Projeler geliştirmekte ve belediye ile ortaklaşa çalışmalar sürdürmektedirler. Bu tiyatro grupları yeni nesil bir mekân oluşumuna olanak sağlamaktadır. Sanatçıların, kendi aralarında “*Alternatif Sahneler*” olarak tanımladıkları bu mekânlar bağımsız tiyatro gruplarının tarihi doku içinde var olan çeşitli farklı fonksiyonları kendi el emekleri ve sermayeleriyle, tiyatro için dönüştürmeleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu dönüşüm ile oluşturulan yeni nesil tiyatro mekanları kentin tarihsel dokusu içine entegre olmuş bir haldedir.

Kentsel doku içerisinde eski binaların bodrum ve zemin katlarındaki, pasaj içlerindeki mekânlara yerleşerek bu mekânları yapılandıran yeni nesil tiyatro grupları tarihsel belleği de olan eski mahalli yapı ile bütünleşik olmaktan memnundurlar ve bunu önemsemekte ve bu bilinci projelerinde yönlendirici olarak kullanmaktadırlar. Yoğun konut dokusu ile öne çıkan bu eski mahalli yapılarda, alternatif sahneler eski binalardaki atıl mekânları, kendi öz emekleri ve sermayeleri ile kendileri için avantajlı hale dönüştürebilirken, kentsel mekânsal dokuyla da mekânsal anlamda bütünleşebilmektedirler. Bu mekânsal bütünleşme belediyenin öngördüğü ve desteklediği stratejik yaklaşımlar çerçevesinde sokak ve yarı açık mekân kullanımlarının yaygınlaştırılması ile sağlanabilmektedir.

Alternatif sahneler çerçevesinde hem eski binalardaki atıl mekânlar çok farklı esnek kullanımlar çerçevesinde anlam kazanmakta, hem de yerel nüfusa ve yerel dokuya zarar vermeden tedrici bir dönüşüm sağlanmış olmaktadır. Mimari mekân kullanımı çağdaş kapitalist sistemin örgütlediği mekânsallaşmanın dışındaki bir takım dinamiklerle biçimlenmektedir. Bu farklı yapılanma süreci ile bu mekânlarda ortaya çıkan ekinsel üretkenliğin kentsel mekânsal doku ile ilişkilmesi, mevcutta var olan kamusal alanı, kamusal alana da hizmet edecek bir canlılıkta gelişebilmesini sağlayabilmektedir. Bu anlamda alternatif sahneler kamusal alanı var edebilecek bir kamusal alanın canlanmasında önemli bir araca dönüşmektedirler.

Kamusal alanın, kamusal alanı var edebilecek bir güce sahip olabilmesinde, belediye ve onun desteği ile kurulmuş olan Kadıköy Tiyatrolar Platformunun dayanışmasıyla, alternatif sahneler bağlamındaki ekinsel üretkenliğin güçlendirilmesi ve yaygınlaştırılması yönündeki çabalar yatmaktadır. Dolayısıyla, çalışma yapılan sahanın sosyo-ekonomik ve kültürel ortamı, kentsel mekânsal dokusu, mimari mekânsal dokusu olarak tanımlayabildiğimiz kamusal alanı sağlayan temel bileşenlerinin yanı sıra, belediye ve platform da bu kamusal alanın canlanmasında önemli rol oynayan diğer bileşenler olarak bu sahada öne çıkmaktadırlar.

Alternatif sahneler ortamı ile geliştirilen ekinsel üretkenliğin alandaki bileşenler bağlamında mevcut kamusal alan ile bütünleşmesiyle Kadıköy'de kamusal alanın da görünür hale gelebildiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın yapıldığı sahada ve alternatif sahneler ortamında oluşabilen kamusal alanın gözlemlendiğinde, kamusal alanı var eden temel teorilerden gelen niteliklerin yanı sıra pratik yaşamın yaşandığı sosyo-mekânsal alandan doğan ve bu alanda zaman içerisinde yapılan sosyo-mekânsal niteliklerin de kamusal alanın görünürliğinde etkili oldukları anlaşılabilmektedir.

Kadıköy tarihi kent merkezinde, mevcut kentsel doku ve tarihsel bellekte sürekliliği görülebilen sosyo-ekonomik ve kültürel yapı ile kamusal alanı meydana getiren diğer bileşenler çerçevesinde oluşan ortamda görünür olabilen kamusal alanların niteliksel olarak

bileşenleri olan sosyo-mekânsal özelliklere baktığımızda, mevcut ortamdaki *ölçek ilişkilerinin, belleğin ve bağlamın dikkate alınması ve önemseniş olmasının, üretkenlikteki süreç ilişkilerinin, dayanışmanın, aktörler ve diğler bileşenlerdeki sürekliliğın, mekân ve üretimler anlamındaki niteliksel değlerlerin niceliksel değlerden, işlev ve kamusal faydanın değışim değlerinden daha fazla öne çıkıyor olmasının*, bu kamusal alan oluşumları açısında teoriden gelen niteliksel özellikler kadar değerli ve önemli oldukları anlaşılabilir.





6 SONUÇLAR

Kamusal Alan (*Public Sphere*), Kamusallık (*Publicness*) ve Kamusal Mekân (*Public Space*), kavramları, şehircilik ve mimarlık disiplinlerinde ya birbirlerinden ayırıştırılarak ya da birbirlerinin ikamesi yapılarak kullanılmaktadır. Bu her üç kavram, demokratik bir toplum bünyesinde, aslında bütüncül bir yapı arz eder. Ancak bu bakış açısı, tüketim ortamlarının dışında ve çağdaş kapitalist üretim ortamlarından farklı bir üretkenlik atmosferinin varlığı ile ortaya konulabilmektedir.

Klasik şehircilik disiplini, kamusallık ve kamusal mekânı şehircilik ile ilişkilendirirken, araçsal rasyonaliteden yararlanmaktadır. Planda arazi kullanım kararları ve mekân kurgusu üzerinden özellikle sosyal donatıları ve teknik altyapıyı kamusallığın bir aracı olarak ele almaktadır. Plan ile teknik donatı ve sosyal donatı üzerinden kamusallığı ürettiğini varsaymaktadır. Oysa plan bu şekilde kamusallığı ve kamusal mekânı ürettiğini iddia etse de günlük yaşamda kamusallık farklı gelişmekte ve farklı bir anlam taşımaktadır.

Şehircilik, kamusal mekân ve kamusallığa yönelik olarak, mevcut mevzuat çerçevesinde daha çok imar planı yaparak düzenlemeler yapmaya çalışır. Bunun için arazi kullanım kararları üretir. Arazi kullanım kararlarından sonra bir mekân kurgusu ortaya koyar.

Salt fizik mekân boyutu üzerinden geliştirilen arazi kullanım kararlarında, plan, bir anlamda kendini kısıtlamaktadır. Plan, arazi kullanım kararlarını daha çok fizik mekân kurgusu üzerinden anlatır; yani hangi mekân hangi arazi kullanım kararıyla ilişkilenecek noktasını belirler ama kamusallık ve kamusal mekân ilişkisini de getirip sosyal donatılara bağlar.

Planlama modernist yaklaşım çerçevesinde araçsal rasyonalite ile çözümler üretir. Dolayısıyla sosyal donatı ve teknik altyapı üzerinden kamusal mekânı ve kamusallığı oluşturduğunu var sayar. Fakat gerçekte, kamusallık ve kamusal mekân, bir planın arazi kullanım kararında verdiği kamu hizmet alanlarından oluşmaz. Mekânın '*kamusal*' olabilmesi, *kamusallığın aktifliği* ile ilişkilidir. Kamusallığın aktif olabilmesi ise salt kamu hizmetine ve fiziki mekâna indirgenemeyecek dinamikler gerektirmektedir. Dolayısıyla şehircilik, plan üzerinden kamusallığı ve kamusal mekânı donatılar ve teknik altyapı üzerinden sağladığını iddia etse de bunun bu şekilde gelişmediği ortadadır. Başka bir ifadeyle, aslında plan, önerilen plan kararlarının *nasıl kamusallık üretebileceği* ile ilgili bir yöntem ortaya koyamamaktadır. Batı literatüründen alınan ve mevcut mevzuata uyarlanmaya çalışılan hususta, kamusal mekânlar daha çok sokak, meydan gibi şehircilik birimleri

üzerinden ele alınmaktadır. Oysaki kamusalılığı oluşturan, eğitim tesis alanları, dini tesis alanları ve sosyo-kültürel tesis alanları gibi kentsel donatılar üzerinden bir değerlendirme yapmaz. Yani kamusal mekânın üretilmesinde, meydan, sokak gibi kavramların yanına, okul bahçesi, tiyatro gibi donatıları eklemes.

Modern şehircilik, kamusalığa iletişimsel rasyonalite çerçevesinden bakar. Bu bakış açısıyla *kamusallık*, sosyalleşmenin, tüketim kültürü üzerinden değil iletişim kültürü üzerinden sağlandığı bir zeminde varlık bulabilmektedir. Kamusalığın yapılanabileceği bir sosyalleşmede, hafıza ve deneyim aktarımına dayalı paylaşımlar demokratik bir iletişimi güçlendiren önemli dinamikler olarak ortaya çıkmaktadır. Kamusalığın var olacağı bir sosyal yapı içindeki bireylerin, kamusal özne olabilen bireyler olarak güçlenebilmeleri gereklidir. Kamusal özne de olabilen bireyleri var edebilecek bir ortam, muhayyilenin gelişmesine hizmet verecek araçlara gereksinim duyar. Bu araçların alanı *ekinsel üretkenlik* alanıdır.

Sosyal donatı alanlarına da iletişimsel rasyonalite ile bu araçsallık bağlamında yaklaşmak gereklidir. Kamusal alan iletişime dayalı gelişen bir ortama ihtiyaç duyar. Bu bağlamda araçsal rasyonalite işe yaramamaktadır. Kamu hizmeti bağlamında ele alınan donatıların yer seçiminde, etkili olabilecek faktörler, uygulamada temel iki esas ile sınırlı kalmaktadır. Erişilebilirlik mesafesi ve kullanıcı nüfusuna göre donatıların yer ve büyüklüklerine karar verilmektedir. Bunun sonucu ise çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenmesinde, bu sosyal donatıların ya piyasadaki değer artışlarına engel olmayacak şekilde uygun görülen boşluklara sıkıştırılmalarına ya da tam tersi değer artışı sağlayabilecek alansal büyüklüklere çıkarılmalarına neden olmaktadır. Sonuç olarak ise sosyal donatılar çerçevesinde ele alınan kamu hizmeti devlet erkinin yarattığı *eğreti bir kamusalılık* bağlamında işe yaramaktan öteye gidememektedir.

Değişim değerinin kullanım değerini yok ettiği ortamda ‘toplumsal ortak çıkar’ kent yönetimlerinin küreselleşme adına rant değerleri artışını hedefleyen mekan üretimlerine endekslenmesi olmaktadır. Bu çerçevede ‘toplum faydasının’ değişim değeri üzerine kurulması ile kent mekânına değişim gözüyle bakan ve kentsel rantlardan aldığı payı arttırmak isteyen özel sermaye gücü ile kent yönetimlerinin, el ele vererek dönüştürdükleri ya da güçlendirdikleri bir kamusalılık anlayışı hâkim olmaktadır. Böylelikle, içeriksel anlamı kapitalist niyetlerle doldurulmuş olan kamusalılık söylemiyle, kent yönetimlerinin, yerel sermayenin gösterdiği ekonomik gelişmenin gereği olarak, küreselleşme adına günümüz kapitalizminin rasyonalitesine uygun mekân düzenlemeleri hedeflemesi kaçınılmaz olmaktadır.

Toplumda sosyal sermayenin gelişimi açısından kullanım değerine dayalı olması gereken kamusal bilincinin, değişim değeri üzerinden sağlanan toplumsal yarara endekslenmesi, Sennett'in de teşhis etmiş olduğu gibi cemaatçi, hegemonik yapıların ortaya çıkmasına neden olmaktadır

Sennett, kültürel ve kentsel yaşam üzerinden ele alarak, kamusal alanın bugün geldiği aşamada, feodalleşme kelimesini kullanmadan, günümüzde feodalleşmenin farklı bir boyutunun varlığını ortaya koyar. Sennett, günümüzdeki şehirciliğin, zaman, zaman planlama süreciyle, mahalle düzeyinde, gelişen düzenlemelerle, homojen gruplara ayrılma eğilimini beslediğini ortaya koymaktadır. Homojen, adeta cemaatlere bölünen bu ayrışmada, kitlesellenen toplum yapısı, şehirleşmenin modernist süreçte ortaya koyduğu kapalı siteler gibi mekânsallaşma dinamikleriyle, evrilmekte, kentsel yaşamı, canlılığı ve ilerici hareketi geçirecek aktörler ortadan kalkmakta ve kitleler adeta hipnotize edilmiş gibi, medyanın da desteklediği, karizmatik, popüler karakterlerin peşinden sürüklenmektedir. Bu durum, Sennett'in yorumuyla, en yalın biçimde kamusal alandaki çok sesliliğin ve şehir yaşamındaki çeşitliliğin ortadan kalkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla ortak yaşam kültürünün şekillendiği mahalle olgusunun korunması ve geliştirilmesi, kamusallık ile çok ilişkilidir.

Kentsel yaşamın toplumsal açıdan homojenleşmesi olgusu ve yeniden feodalleşme iddiaları, kamusal mekânlar açısından da bakıldığında şehirleşmede karşılığını bulmaktadır. Toplumsal açıdan kültürel tüketime yönelik ayrışmanın, gelir dağılımı açısından da bir ayrışmaya denk geldiği ve bunun mekânsal yansımalarının olduğu üzerinde durulmaktadır. Bunun en önemli sonuçlarından birisi kamusal mekânların özelleşmesi sorunudur. Kamusal mekânların özelleşmesi ile ortaya çıkan sosyo-kültürel ortamda tüketim kültürü güvenlik kaygısı ile birleşerek ve bir arada işleyerek, giderek kentlerde farklı kesimlerin kullandığı mekânların ayrışması sonucunu desteklenmektedir. Bunun sonucu, kamusal mekân üretiminin zayıflaması olmaktadır zira özelleşmiş ya da özel sektör tarafından işletilen, güvenlik ve tasarım önlemleri ile kullanıcı denetimi yapılan mekânlar, kamusal niteliklerini yitirmektedirler. Bu noktada kamusal mekânların kentlerdeki rolleri ve önemi ciddi anlamda farklılaşmaktadır. Günümüzde kamusallığı oluşturan birimlerin hızla, tüketim kültürünün bir parçası olacak şekilde mekân örüntüsünün bir parçası haline getirildiği görülmektedir. Giderek Park, Meydan, Agora, Forum gibi kavramlar genç kuşaklar tarafından alışveriş merkezi adları olarak bilinmektedir.

Homojenleşen bu kentleşme yapısında, yereldeki farklı sermaye odaklı çıkarların değişim değerine odaklı bir ittifak politikası çerçevesinde uzlaşmaları ile şehirleşmede hegemonya stratejilerinin izlenebilmesi de mümkün olmaktadır. Hegemonya stratejileri, toplumsal-siyasal aktörlerin kurdukları ittifakların, şekillendirdikleri sosyo-ekonomik öncelikleri, kendi

dünya görüşü ve ideolojileri çerçevesinde yerel halkın ortak iyiliği/çıkarı olarak sunabilme yönünde gösterdikleri bilinçli çabalara dönüşmektedir. Değişim değerine odaklı, küreselleşme çabalarını da içeren iktisadi büyüme politikaları, sermaye ve kent yönetimi ittifakı altında bu hegemonik yapıyı ortaya çıkarmaktadır. Böyle bir sistemin içerisinde kamusallığın yukardan aşağıya doğru biçimlendirilmesi söz konusudur. 'Eğreti kamusalılık' adı verilen bu hegemonik kamusalılık bağlamında kamusalılık belli hizmet arzlarına indirgenmektedir. Bunlar genelde, toplumsal içerikli ve geleneksel-kültürel değerlerle kodlanmış faaliyetlerdir. Sosyo-kültürel donatı tanımı da bu faaliyet alanları ile sınırlı kalmaya mahkûm olmaktadır. Bu donatılar, homojenleşen ve ayrışan bu kapalı sistemler içerisinde, kentsel yaşamı, canlılığı ve ilericiliği harekete geçirecek aktörleri yok sayan bir ortamda, ancak bir 'eğreti kamusalılık' aracı olarak işlev görebilmektedir.

Batı demokrasisinin temeli olan gerçek 'kamusalılığı' esas alan bir şehircilik anlayışı için öncelikle iletişimsel rasyonalite çerçevesinde değerlendirilen bir anlayış ile şehirciliğin yeniden anlamlandırılması gereklidir. Bu bakış açısıyla sosyal donatıların da yepyeni bir anlayış ile yeniden yapılandırılmalarına ihtiyaç vardır. Bu mekânlara *ekinsel üretim mekânları* olarak bakabilmek gereklidir. Kamusallığın aktifliği bağlamında, *ekinsel üretim (cultrevention)* mekânları ile şehircilik arasında gizli ilişkisellikler vardır. Bu ilişkisellikler sosyo-kültürel donatı alanlarının iletişimsel rasyonalite kapsamında yeniden yapılandırılmasına yönelik bakış açıları ile bakılabildiğinde görünür hale gelebilmektedirler. Bunları görerek bakabilmek içinse şehircilik içerisinde kamusallığın okunmasına yönelik olarak *ekinsel üretim mekânlarına* yönelik yeni yöntem ve yaklaşımlar geliştirmek gerekmektedir. Dolayısıyla kentsel donatı alanlarını sadece kamu hizmet alanları olarak değil, toplumsal ilişkisellik ve etkileşim mekânları olarak önemli derecede kamusalılık oluşturabilme kapasitelerinin de var olduğunun bilinciyle değerlendirmek ve yapılandırmak gerekmektedir.

Ekinsel üretimin (Cultrevention) mekânsallaşmasını, sosyo-kültürel tesis alanları bağlamında özellikle tiyatro mekânları üzerinden okumaya çalışmak bu perspektifi yakalamayı sağlamayabilmektedir. Zira *ekinsel üretimin (cultrevention)* mekânsallaşma anlamında en önemli araçlarından birisinin tiyatro mekânı olduğu, hem tiyatronun hem de kamusallığın tarihsel gelişimlerine, bunların karşılıklı etkileşimlerine, tiyatronun çağdaş ortamdaki rolü ve etkileri üzerine yapılan incelemelere bakıldığında açıkça görülebilmektedir.

Düşünce tarihi boyunca, bir sanat olarak tiyatro, bulunduğu toplumdaki sosyal ve kültürel yapıyla yakından ilişkili olarak, bu sosyal yapının kültürel etkileşimin önemli bir aracı haline gelmiştir. Kamusal alanı canlandıran üretkenliğin de mekânsal anlamda karşılığının bulunabilmesi, batı literatüründeki düşünce gelişiminin takibi çerçevesinde tiyatro sanatı bünyesinde mümkün olmaktadır. Kamusallığın oluşumu ile tiyatro sanatı arasında kuvvetli

tarihsel bağlar bulunmaktadır. Tiyatro, toplumsal ilişkisellik ve etkileşimi oluşturan “*ekinsel üretimin*” (*cultrevation*) bir parçası olarak kabul edilebilmektedir.

Gerek Batı'nın 2500 senelik tiyatro geçmişinde gerekse de Türk tiyatrosunun 800 yıllık Anadolu'daki geçmişinde, kamusallığın gelişimleri ve dönüşümlerini takiben tüm düşünce tarihi boyunca özellikle tiyatronun bir *ekinsel üretim mekânı* olduğu anlaşılabilen ve takip edilebilmektedir. Başka bir ifadeyle, gerek Batı kültüründe, gerekse de Türk kültürü bağlamında, tiyatronun tarihsel gelişimi ve mekân kurgusu üzerine yoğunlaşmak, her iki bağlamda da benzer bir şekilde tiyatro mekânlarının aslında kamusallığın güçlenmesinde rol oynayan *ekinsel üretim mekânları* olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Son dönem teorisyenlerinin, dil birliği ile kamusal alanın yok olmaya yüz tuttuğunu söyledikleri çağdaş kapitalist ortamda dahi, güncel üretkenlikler izlendiğinde tiyatronun *ekinsel üretim* açısından çok değerli mekânlar, fikirler ve eylemler ortaya çıkarmaya devam ettiği ortadadır. Dolayısıyla *tiyatro mekânı*, iletişimsel rasyonalite ile ele alınan bir şehircilik anlayışında, kamusallığı güçlendirecek *yeni bir araç olarak öne sürülen ekinsel üretkenlik mekânları* açısından, *önemli bir model* olarak ön plana çıkmaktadır.

Türkiye’de tiyatronun ekinsel üretim çerçevesinde bir model olarak ön plana çıkabilmesinde 1980 ve sonrasında gelişen yeni nesil tiyatro oluşumlarının varlığı etkilidir. Sanat yaşamının ve kamusal ortamın canlanmasını önemseyen bir bilinç çerçevesinde üretimi esas alan yeni bir sanatçı neslinin varlığı bu oluşumların, en önemli yapı taşıdır. İstanbul’da 1980’li yıllarda oluşmaya başlayan ve 2000’li yıllarda sayıları gittikçe artan yeni nesil tiyatrolar ne devletten ne de sermayeden beslenmektedir. Dolayısıyla, kendi başlarına ayakta durmaya çalışan bu yeni nesil tiyatrolar sermaye ve iktidarın kendilerinin temsil ettikleri alan içerisinde olmadığını ileri sürmektedirler. O yüzden savaşın yol açtığı yıkımları, iktidarların zulmünü ya da en basitinden kentsel dönüşümün yarattığı zararları ele alan konuları sahneye uyarlamaktadırlar. İdari erke bağımlı değillerdir. Bu oluşumların aktörleri özel teşebbüsler çerçevesinde çalışmalarını biçimlendirmekte ve bu girişimcilikleri ile uluslararası ölçekte kabul görebilecek nitelikteki üretimleri de temel almaya çalışmaktadırlar. Bir kısmının yurt dışı bağlantılı ortak yapımları da üstlendikleri gözlemlenmektedir Dolayısıyla tiyatronun model oluşturduğu bu ekinsel üretim ortamı şehir tiyatroları ve devlet tiyatrolarının dışında, onlardan bağımsız ve onların sunduğu mekân ve ortama alternatif teşkil edecek bir oluşum içerisinde yer almaktadırlar. Alternatif mekân kurguları ile esnek çözümler çerçevesinde çok farklı değişik atmosferlerin kurgulanabilmesini sağlayabilmektedirler. Genel anlamda seyirci ile interaktif bir bütünlük yeni nesil tiyatro grupları ortamında hâkim bir görüşü oluşturmaktadır. Kendilerini ‘*bağımsız tiyatrolar*’ olarak da tanımlayabilen bu yeni nesil tiyatro grupları arasında dönüştürdükleri mekânlar için “*Alternatif Sahne*” ifadesi genel bir kabul görmektedir.

Bu mekânlardaki üretim kalitesinin, üretimdeki ekinselliğin ve mekânların şehircilik bağlamında kamusalılığa yönelik etkilerinin, mekân ve arazideki değişim değerleri ve tüketim ilişkileri üzerinden ölçülmesi doğru değildir ayrıca mümkün de değildir. Bu etkilerin ortaya konulabilmesi açısından şehir yaşantısına dair birden çok, farklı dinamiğin, birlikte ele alınabilmesi ve irdelenmesi gerekli ve şarttır.

Dolayısıyla, şehircilik bu *tiyatro mekânlarını* kamusalılık bağlamında, bir iletişimsel rasyonalite çerçevesinde değerlendirmek zorundadır. Bunun için önce tiyatroyu anlamalı tiyatronun mekân taleplerine bakmalıdır. Ancak mekân talepleri üzerinde durmak yerine buna istinaden, öncelikle bu mekânların kentte bir plan kararı olsun olmasın nasıl şekillendiğine ilişkin tarihsel ve sosyolojik ilişkileri ile dinamiklerini anlamaya çalışmalıdır.

Bu amaç doğrultusunda öncelikle şehircilik içinde tiyatronun *bir ekinsel üretim mekânı* olarak nasıl ölçülebileceği önemlidir. Ancak burada arananın, niceliksel olarak ölçülmesi mümkün değildir. Burada sorgulanmak istenen; *Tiyatro seyircisi ne kadar? Kaç kişi oyunları izledi? Kaç para kazanılmış? Mekânda kaç koltuk var? Kaç metrekaare? Mekân ne kadar büyük? Kaç kere oyun sergileniyor?* gibi sorularla çözümlenemez. Zira mekânın etkinliğini ölçmek başka bir şeydir, toplumsal etkileşimdeki rolünü ve etkisini ölçmek ise başka bir şey.

Burada aranan, mekânın kamusalılığa etki eden dinamikleri ile ilişkilidir. Buradaki ölçümleme öncelikle '*sphere*' (ortam) ile ilgilidir. Buradaki ortam nasıl oluşur. Bu ortamı oluşturan öğeler nelerdir? Kamusalılığa nasıl dönüşmektedir? Kamusal Alanın (*Public Sphere*) oluşabilmesi için bir takım koşulların varlığına ihtiyaç vardır. Alanda bu koşullar nasıl oluşmaktadır?

Dolayısıyla buradaki ölçümlemede, Arazi kullanımının yanı sıra, mevcut ÖRÜNTÜ'deki (*Pattern*), *işlevsel sinerjinin analizi* gereklidir. Bu işlevsel bütünlüğün analizinde, içindeki donatının mekânsal ilişkileri kadar, *mekândaki ekinsel üretimde rol alan*, oyuncusundan, kullanıcıya, teknisyenine, stajyerine ve yerel idarenin rolüne kadar tüm AKTÖR'lerin analizine de ihtiyaç vardır.

Bu bakış açısı çerçevesinde, İstanbul Kadıköy İlçesi, tarihi kent merkezindeki mevcut kamusalılığın dinamikleri üzerine odaklanıldığında, Kadıköy'deki kamusalılığın yapılanmasında, bu ilçede hızla artmakta olan sanatsal faaliyetler çerçevesinde, yine sayıları gittikçe artmakta olan yeni nesil tiyatro mekânlarının önemli bir kentsel dinamik olarak ortaya çıktıkları görülmektedir. Kadıköy ilçesi genelinde yeni nesil tiyatro mekânları ile ilgili saha araştırmaları tiyatronun kamusal alanın canlanmasındaki işlevselliğini de açıkça gözler önüne sermektedir.

1990 sonrası kuşağın yeni nesil genç sanatçılarının oluşturdukları tiyatro grupları 2014 yılından itibaren ağırlıklı olarak Kadıköy ilçesi tarihi kent merkezi çevresinde kendilerine

mekân üretmeye başlamışlardır. Diğer bir yandan, 19. yüzyıl'dan beri bir kültür sanat merkezi olan Beyoğlu yerleşiminin son dönemde turizm odaklı politikalar çerçevesinde aşırı derecede otelleşme eğilimi ile dönüşen ve tek tipleşen ticari ortamında, mekânlarının bekasını sağlayamayan tiyatro ekiplerinin de, yeni mekânsallaşma arayışları çerçevesinde, ağırlıklı olarak Kadıköy'ü tercih ettikleri belirlenmiştir. Tüm bu yeni oluşumlar sonrası ortaya çıkan yeni mekânsallaşmaların, Kadıköy'de mevcutta var olan ve en az bir on yıldır yerleşikmiş özel tiyatroların yakın çevrelerinde kümelenme eğilimi gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu gelişme ve kümelenmeyle 1980 sonrası Türkiye'de gelişen üç farklı tiyatro kuşağının sanatçıları bu semtte bir araya gelmiş bulunmaktadır. Bu gelişmeler de yerel belediyenin ve belediye politikalarının da önemli bir rolünün olduğu anlaşılmaktadır.

Gezi eylemleri sonrasında, Taksim meydanının yasaklanmasıyla sivil toplum örgütleriyle ilgili tüm eylemler de aslında Kadıköy'de yaşam bulabilir olmuşlardır. Bu eylemlere imkân veren Haldun Taner yanında rıhtımda yer alan meydan, Mehmet Ayvalıtış Meydanı, Süreyya Opera Binasının Önü, Boğa Heykelinin bulunduğu küçük ada gibi bütün küçük meydan alanları da, yeni nesil tiyatrolar ile birlikte Süreyya Operası merkezli 650 metrelik yarıçaplı alanda yer almaktadır. Dolayısıyla bu alan kamunun aleniyet kazandığı önemli bir bölge olarak da ortaya çıkmaktadır. Buradaki farklı kamuların oluştuğu zemin ile bu yeni nesil tiyatroların yarattığı zeminin çakışması, burayı kullanan kitlenin kamusal sorunları dert edinen bir yapı arz ettiğinin de bir göstergesi olmaktadır.

Kadıköy, Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde, yerel anlamda gelişmekte olan orta sınıftan, yerleşikleşmeye ve ilk Türk burjuvazisinin filiz vermeye başladığı İstanbul'un nadir semtlerinden biridir. Dolayısıyla da kamusal besleyecek kültürel etkinliklerin de ağırlıklı olarak kümelenmeye başladığı bir semt olmuştur. Bu gelişmelere paralel olarak, 19. Yüzyılda azınlıkların ağırlıklı olduğu dönemdeki ortak çıkarlar doğrultusunda mekânsal gelişim anlamında olumlu sonuçlar veren burjuvazi ve yerel idare ilişkilerinin devamlılığı, yeni gelişen ilk Türk burjuvazisi ile yerel idare ilişkilerine de olumlu anlamda yansımıştır. Dolayısıyla yerel idare ve semt sakinleri arasında bir şekilde varlığı kurulabilmiş olan görünmez bir dayanışma, yerelde, yerleşik nüfus içerisinde belli bir deneyim birikimi yaratmıştır.

Bugün Kadıköy'ün güçlü bir kültür potansiyeli ve yerel idarenin de güçlü kültürel politikaları mevcuttur. Bu kültür potansiyeli yerel anlamda geçmişe dayalı köklere sahiptir. Tarihsel anlamda yaklaşık yüzyıldır Kadıköy, sosyo-kültürel anlamda yüksek bir entelektüel ortam barındırmaktadır. 20. yüzyıl başında, yeni gelişen Türkiye'de, İstanbul'un kalburüstü sanatçıları, yazarçizer takımı hep Kadıköylüdür. Türkiye'de gittikçe üretimi yok olan

karikatür sanatı ile ilgili mekânsal tek örnek 2016 yılında Kadıköy’de oluşturulmuştur. Restorasyon sonrası Hasanpaşa’daki eski bir ahşap köşke, ‘Karikatür Evi’ adıyla müze işlevi kazandırılmış ve karikatür sanatı, tarihi bir mekânın sürekliliği ile buluşturulmuştur. Kısacası Kadıköy, tarihinden gelen birikimlerini sürdürmeye ve arttırmaya devam etme çabasındadır.

Bugün tiyatro sanatı da Kadıköy’de çok ciddi bir üretkenlik ve mekânsallaşma eğilimi göstermektedir. 62 adet tiyatro grubu tek bir çatı altında bir platform oluşturmuştur. Projeler geliştirmekte ve belediye ile ortaklaşa çalışmalar sürdürmektedirler. Bu tiyatro grupları yeni nesil bir mekân oluşumuna olanak sağlamaktadır. Sanatçıların, kendi aralarında “*alternatif sahneler*” olarak tanımladıkları bu mekânlar bağımsız tiyatro gruplarının tarihi doku içinde var olan çeşitli farklı fonksiyonları kendi el emekleri ve sermayeleriyle, tiyatro için dönüştürmeleri sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu dönüşüm ile oluşturulan yeni nesil tiyatro mekanları kentin tarihsel dokusu içine entegre olmuş bir haldedir.

Alan araştırmasına başlanılan 2016 Ocak ayında sayıları 23 olan bu alternatif sahnelere, 2017 yılı haziran ayına gelindiğinde iki mekân daha eklenmiş ve sayıları 25 olmuştur. Tiyatrocular, sürekli yeni projeler geliştirmekte ve belediye ile ortaklaşa çalışmalar sürdürmektedir.

Bu alternatif mekânların büyük bir çoğunluğu Kadıköy tarihi kent merkezi çevresinde, Süreyya Sineması merkez alındığındaki 650 metre çaplı çember içinde yer almaktadır. Ancak diğer bir taraftan, planlama açısından görünmez olmasına rağmen tiyatro ve eğitim birlikteliği sorgulandığında, bu mekânsallaşmaların Hasanpaşa tarafında üniversitelerin yakın çevrelerine doğru da saçaklanma gösterdikleri de anlaşılmaktadır.

Kadıköy Tarihi Kent Merkezi ve çevresinde mekânsal olarak gittikçe sayıları artan bu tiyatro mekânlarının kent içindeki eski bina stokunda yer alan farklı işlevlerin dönüştürülmesi ile ortaya çıktıkları anlaşılmaktadır. Kadıköy’ü yerleşikleşmek için tercih eden sanatçıların mekân seçimlerinde belli bir fonksiyonun tercih edilmesi söz konusu değildir. Bu mekânsal dönüşümlerde, mekân seçiminde, hacimsel boşluğun işleve imkân vermesi, mekân yüksekliğinin yeterli olması neredeyse temel iki kriter olarak öne sürülmektedir. Düğün salonundan, kuaför salonuna, fırıncıdan, tekstil atölyesine kadar çok farklı çeşitli fonksiyonların tiyatro sahnesine dönüştürülmesi mümkün olabilmektedir. Bu yeni form yapılanmada 1980 sonrası İngiltere’de yaygınlaşan kara kutu (*black box*) anlayışı hâkimdir. Mekân, döşeme, duvar ve tavanları siyaha boyalı boş bir hacim olarak ele alınmaktadır. Bu hacim bu haliyle aslında içinde sürekli farklı mekân kurgularının, farklı senaryoların farklı yaşam ve anların sürekli yeniden tasarlanabileceği bir ortam olarak ele alınmaktadır. Seyirci yerleşimi ve sahne alanı her yeni oyuna göre yeniden kurgulanabilmektedir. Tiyatro mekânının bu yeni nesile özel yapısı, tiyatro sanatçılarının kendi mekânlarını ararken ortaya

çıkan tercih kriterlerini de yeterli hacimsel boşluğun olmasına ve hacimsel yüksekliğe indirgemektedir. Mekânın bu minimum imkânları sağlayabiliyor olmasıyla, Kadıköy’de yer açmak isteyen sanatçılar seçtikleri bu mekânda, kendi başlarına, kendi emeklerini ortaya koyarak, mekânın işçiliğini de üstlenerek, kendi öz kaynakları ile bu mekânı dönüştürmeye girişmektedirler.

Kadıköy’de hızla sayıları artan tiyatro mekânlarının üretim ve yapılanma süreçleri, devlet desteğinin olmadığı, piyasa sermayedarlarının ya da kapitalist anlamdaki gelişimin itici gücü olan sanayi ve iş insanları sponsorluğunun yer almadığı bir ortamda, sanatçıların kendi kişisel sermaye ve emekleriyle gelişen bir biçim arz etmektedir. Bu mekânlar, öncelikle bu anlamda alternatif bir oluşum ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, kendilerini daha özgür hissettiklerini ve bu yönelimin kendi tercihleri olduğunu çeşitli mülakatlarda sanatçıların özellikle belirttiği görülmüştür. Özgürlük anlayışları sadece istedikleri oyunu istedikleri biçimde sergileyebilmek ile ilgili değil toplum ile direk ilişkiyi daha rahat ve özgür şekilde kurabilmekle de ilgilidir. Genel anlamda seyircinin artması ve yetiştirilmesi arzusu sanatçıların idealleri arasındadır.

Bu yeni nesil tiyatro mekânları, mekânsal anlamda da klasik tiyatro formlarına alternatifler sunmaktadırlar. Aralarında çerçeve sahne formunun da yer almasına rağmen, son dönemde açılan, özellikle 30 ila 100 kişi kapasiteli küçük mekânların, kara kutu (*black box*) formunda biçimlendirildikleri ve bunların yanı sıra D22’de olduğu gibi sıra dışı yepyeni formların da ortaya çıktığı görülmektedir. Bu anlamda da bu tiyatro mekânlarının mekânsal anlamda da *alternatif bir tiyatro formunu* ortaya koydukları anlaşılmaktadır.

Yeni nesil tiyatro oluşumları tiyatronun değil ama mevcut şehir ve devlet tiyatroları formatının da bir alternatifidirler. Alternatif mekân kurguları ile esnek çözümler çerçevesinde çok farklı değişik atmosferlerin kurgulanabilmesini sağlayabilmektedirler. Genel anlamda seyirci ile interaktif bir bütünlük yeni nesil tiyatro grupları ortamında hâkim bir görüşü oluşturmaktadır. Kendilerini ‘bağımsız tiyatrolar’ olarak da tanımlayabilen bu yeni nesil tiyatro grupları arasında dönüştürdükleri mekânlar için “*alternatif sahne*” ifadesi genel bir kabul görmektedir.

Alternatif sahne olarak işlerlik kazanan tiyatro mekânlarının kent ile ilişkisine bakıldığında ise bu mekânların, yerel belleği taşıyan tarihi bir dokuda, kamusalılığı canlandıran dinamiklerin yoğun olarak var olduğu ya da kamusalılığın potansiyel olarak canlanmaya açık olduğu konumlarda kendilerine yer edinmiş oldukları ortaya çıkmaktadır.

Kentsel doku içerisinde eski binaların bodrum ve zemin katlarındaki, pasaj içlerindeki mekânlara yerleşerek bu mekânları yapılandıran yeni nesil tiyatro grupları tarihsel belleği de olan eski mahalli yapı ile bütünleşik olmaktan memnundurlar ve bunu önemsemekte ve bu

bilinci projelerinde yönlendirici olarak kullanılmaktadırlar. Yoğun konut dokusu ile öne çıkan, semtin bu eski mahalli yapılarında, alternatif sahneler eski binalardaki atıl mekânları, kendi öz emekleri ve sermayeleri ile kendileri için avantajlı hale dönüştürebilirken, kentsel mekânsal dokuyla da mekânsal anlamda bütünleşebilmektedirler. Bu mekânsal bütünleşme belediyenin ön gördüğü ve desteklediği stratejik yaklaşımlar çerçevesinde sokak ve yarı açık mekân kullanımlarının yaygınlaştırılması ile sağlanabilmektedir.

Kadıköy tarihi kent merkezinin, dokusunun, canlılığının ve girift çapraz kullanımlarının oluşmasında ve sürdürülmesinde yerel idarenin rolü büyüktür. Belediye tarafından sokakların canlı ve ilgi çekici olması teşvik edilmektedir. Neredeyse şehir büyüklüğüne sahip bir semt vesilesiyle bu sokakların dokusunun mümkün mertebe süreklilik arz eden bir ağ haline gelmesine çalışılmaktadır. Belediye, parkların ve çok az sayıdaki meydanların, kamu binalarının bu sokak dokusunun parçaları olarak kullanılmasına imkân tanımakta, dokunun karmaşıklığını ve çoklu kullanımını arttıracak ve sıkıştırarak şekilde bunlardan faydalanmaktadır. Belediye, sadece kendisine ne verilirse ona göz kulak olmaya muktedir sabit ve atıl bir yerleşim ile uğraşma şeklindeki bir yaklaşımla değil, kendi kaderini şekillendirebilen canlı, kompleks bir organizmayla uğraşıyor olduğunun bilincinde geliştirdiği yaklaşımlarla stratejilerini oluşturmaya çalışmaktadır

Belediyenin verdiği destek ile alternatif sahneler çerçevesinde hem eski binalardaki atıl mekânlar çok farklı esnek kullanımlar çerçevesinde anlam kazanmakta, hem de yerel nüfusa ve yerel dokuya zarar vermeden tedrici bir dönüşüm sağlanmış olmaktadır. Mimari mekân kullanımı çağdaş kapitalist sistemin örgütlediği mekânsallaşmanın dışındaki bir takım dinamiklerle biçimlenmektedir. Bu farklı yapılanma süreci ile bu mekânlarda ortaya çıkan sosyo-kültürel anlamdaki entelektüel üretkenliğin kentsel mekânsal doku ile ilişkilmesi, mevcutta var olan kamusal alanın, kamusal alana da hizmet edecek bir canlılıkta gelişebilmesini sağlayabilmektedir. Bu anlamda alternatif sahneler kamusal alanı var edebilecek bir kamusal alanın canlanmasında önemli bir araca dönüşmektedirler.

Kadıköy son on senedir önemli bir dönüşüm süreci içinde yer almaktadır. Kentsel dönüşümün ilçede hız kazanması, ulaşım ağlarının hızla güçlenmesi, transfer noktalarının artması ve yoğunlaşması, kafe ve barların sokakları işgal edencesine artış göstermesi gibi pek çok etken bu süreçte yer almaktadır. Yeni nesil tiyatroların varlığı da, oluşturdukları platform ile birlikte, bu dönüşüm sürecinde bütün olumsuzluklara rağmen yoğunlaşan insan kalabalığını aslında bir kamuya dönüştürebilmek için görünmez bir araç gibi ortaya çıkmaktadır. Zira tiyatro izleyicisi olmak demek, dünyayla, toplumla, kentle, yaşam koşullarıyla ilgili bir

derde de sahip olunması anlamına gelmekte ve bu hal de kamu oluşturmanın potansiyelini ortaya çıkarmaktadır.

Kadıköy'deki yeni nesil tiyatrolar öncelikle kendi dertlerini aşabilmek için bir platform oluşturmuşlardır. Ancak kendi dertlerinin üstesinden gelmek için olduğu kadar yerel halktan da tepki görmemek ve yerel halka da kendilerini kabul ettirebilmek için de bu platforma ihtiyaç duymaktadırlar. Bu ilişki kurma çabası da kamusalılığı destekleyen bir eylem oluşturmaktadır. Bu sivil toplumun gelişimi için kendi içinde çok önemli bir adımdır. Sivil toplumu kamusal alanın bir parçası saydığımızda bu durum kamusal alanın canlanması ve sürekliliği için de büyük bir potansiyel arz etmektedir. Platform mahalli yapı ile bütünleşebilen projeler üretebilme çabasını önemsemektedir. Eğer sakinler ve tiyatrolar arasındaki ilişki uygulanan projeler çerçevesinde gözlemlendiği gibi devam edebilirse bu durum belki de sakinlerin kente dair daha fazla söz hakkı isteyebilir olmalarına imkân sağlayabilecektir. Örneğin, “Benim Komşum Tiyatro” projesi aslında sakinlerin sokakları hakkında söz hakkına sahip olduklarını da işaret eden bir projedir. Sakinlerin sokağa ve mahallelerine dair söz haklarını da görünür hale getirmektedir. Dolayısıyla, Kadıköy'deki bu alternatif sahneler ortamındaki pratiklerin, uzun vadede, insanları farklı katılımcı pratiklere yöneltebilecek bir zemin hazırladığı düşünülebilmektedir. Bu anlamda kamusal alanı ciddi anlamda güçlendiren bir iletişim ve eylem alanı arz etmektedir. Ancak bu potansiyelin uzun vadede üretken bir yapı arz edip edemeyeceği ise henüz n görülememektedir. Platformun kalıcı olup olamayacağı ya da evirilebileceği yeni formlar henüz n görülememektedir. Bu oluşumun toplumun kamusal alana ilişkin taleplerini ve tartışmalarını güçlendirip glendirmeyeceğini zaman gösterecektir. Ancak, Kadıköy halkı ve yerel idari yapısının analizinde bu her iki unsurun da böyle bir gelişime açık olduğu anlaşılabilmektedir. Alternatif sahneler ortamındaki bu oluşumu destekleyen temel unsurlardan en önemlisi Kadıköy sakinlerinin entelektüel seviyelerinin yüksek olması ve batılı yaşam biçimini benimsemiş olmalarıdır. Bir diğer önemli unsur da Belediye'nin katılımcılığı teşvik etmesidir. Bu değerlendirmeler ışığında anlaşılmaktadır ki, bu alternatif sahneler ortamında kamusalılığın canlanması ve kamusal alanın görünürlüğü, ancak bir platformun varlığı ve üretkenliği, yüksek entelektüel bir sosyo-kültürel ortam ve belediyenin katılımcılığı teşvik eden yapısı ile ancak mümkün olabilmektedir.

Kadıköy'ün özellikle tarihi kent merkezi esas alındığında, buradaki kentsel dokuda ortaya çıkan ızgara sisteminin, kısa blok kullanımları dolayısıyla farklı perspektiflere sahip olan sokak dokusundaki mekân kullanımlarının, kamusallığa geniş imkânlar sağladığı görülmektedir. Geçmişin mahalli yapısındaki sokak ortamının yarattığı kamusallığın, artan nüfus ve artan konut stokuyla yaşanan demografik değişimlere rağmen, belediyenin yayalaştırma politikaları ile bugün halen Kadıköy tarihi kent merkezi içinde farklılaşarak da olsa devam ettiği gözlemlenmektedir. Kaldırımların yoğun olarak yaya trafiği haricinde de dinlenme, sohbet ve yemek için değerlendirilmeleri, zemin katlarda yer alan kafe ve restoranlarda yaygınlaşmış olan kaldırımla bütünleşen '*yarı açık mekân*' uygulamaları, Kadıköy'de sokak alanlarının kamusal mekânlar bağlamında kabul gördüğünün bir göstergesidir. Ancak bu mekânlardaki canlılığın kamusal temelde bir canlılık olabilmesi için bu canlılığın *kitlesel* yapısından kurtulması ve *boş zamanın* bir tüketim hedefi olarak değil bir bireysel gelişim aracı olarak da görülebilmesi gereklidir. Bu bağlamda alternatif tiyatro mekânlarının rolü devreye girmekte ve çok büyük bir önem arz etmektedir.

Alternatif sahnelerin en önemli varlık nedeni üretimdir. Ancak bu üretim maddi sermaye artırımını hedef almayan, ondan ziyade kazancın deneyim aktarımı ve bellek oluşumunu destekleyeceği, entelektüel gelişimi ve eleştirel düşüncenin gelişim değerini, değişim değerini değil kullanım değerini ön plana çıkaran bir üretim anlayışıdır. Bu ortamdaki üretkenliğin yapısı *kamusal alanları da besleyebilen bir kamusallığın* varlığını ortaya çıkarmakta, görünür kılmaktadır.

Kadıköy'de ekonomik açıdan gerekli araçlarla donanmış bir sosyo-ekonomik ortam ile belediye politikalarıyla da desteklenen ve süreklilik arz eden sosyo-kültürel anlamdaki üretkenlik ile kamusallığı besleyen entelektüel ortam, bu semtteki kamusallığın farklı araçlara sahip olabilmesine dolayısıyla farklı kamusal mekân formlarının ve kamusal biçimlerinin şekillenmesine neden olmaktadır. Kadıköy'de belediyenin de destekleri ile kendi mekânlarını ve kendi oyunlarını özgürce üretebilen alternatif tiyatro mekânları, özellikle tarihi kent merkezinde, bu anlamda önemli bir model *araç* olarak ortaya çıkmaktadır.

Güçlü bir kamusallığın yapılanmasında, mahalli birimin önemini ilk ileri süren teorisyen Jacobs'dur. Ancak Jacobs mahalli birimlerin semtin ortak idaresini yok saymayacak bir öz yönetime sahip olması gerekliliğini de savunur. Kadıköy belediyesi de kültürel kalkınma temelli stratejik yöneliminde mahalli birimlerdeki kamusallığın güçlendirilmesini temel esaslar arasında ele almaktadır. Bu yaklaşım bağlamında da sosyo-kültürel anlamdaki üretim araçlarına ihtiyaç olduğunun bilincindedir.

Alternatif sahnelerin tarihsel dokuda, kentin kaos gibi görünen gündelik yaşamı içerisindeki konumları incelendiğinde, aslında bir anlamda Jacobs'un kamusallığın canlandırılabilmesi için bakılması gerektiğini ileri sürdüğü '*küçük nicelikler içeren 'ortalama dışı' ipuçları*' (Jacobs, 2011; s:452) bağlamında rol oynadıkları anlaşılabilir. Bu mekânların yer edindikleri dokunun dinamikleri incelendiğinde, alternatif sahnelerin bu dokuda *kitlesel canlılığı* '*kamusallığın canlandığı bir ortama*' dönüştürecek bir işlev için orada oldukları ortaya çıkmaktadır. Alternatif sahnelerin, Kadıköy'ün bu tarihsel dokusu ve buradaki mevcut ortamının oluşturduğu örüntü içinde, kamusallığın canlanmasında önemli bir ipucu olarak ele alınmaları ile geliştirilebilecek stratejilerle, toplumsal yaşamdaki kitleselliğin içindeki tüketici bireylerin kamusal özneler olarak da varlıklarını geliştirebilmeleri açısından katkı sağlayabilecek yaklaşımların önü açılabilir.

Kadıköy'ün tarihi mekânsal dokusundaki küçük kısa bloklardan oluşan adalar, çok sık ve değişik sokak oluşumlarına, köşe dönüşlerine ve yeni perspektiflere imkân sağlamaktadır. Dolayısıyla sokaklar yalıtılmış ve tek kalmış değil bilakis birbiri ile sürekli farklı ilişkiler kuran bir ağ şeklindedirler. Sokakların düzenli kullanıcıları diğer sokaklardan fiziksel anlamda ayrılmamaktadırlar. Bu tarihi merkezdeki doku mahalle sakinlerine sürekli değiştirebilecekleri alternatif kestirme yollar sunmaktadır. Ticarete uygun noktaların sayısı ciddi ölçüde artmakta, böylece dükkânların dağılımı ve çeşitliliği çoğalmaktadır. Böylece farklı sokaklardaki, birbirine yakın farklı kullanımlar birbirlerinden tam anlamıyla kopmamakta ve birlikte işlerlik kazanmaktadır. Küçük bloklardan oluşan adaların ortaya çıkardığı bu sokak dokusu, gelişime, deneyciliğe ve gelip geçen insanların kesiştiği noktaların çokluğu ile müşteri çekmeye bağımlı olan küçük esnafa potansiyel avantajlar barındırmaktadır. Bu anlamda Kadıköy merkezde, kitabevi, lokanta, sanat atölyesi gibi özel dükkânların köşelere hoş bir şekilde yerleşmiş olması aslında bu anlamda çok öğreticidir. Kadıköy'ün dokusundaki bu girift sokak yapısı, her köşede yakaladığı ayrı perspektiflerle şehrin çeşitliliğini kaldıracak akışkanlıkta bir havuz oluşturmuştur. Semtteki bu enformel kamusal kaldırım hayatı aslında daha örgütlü bir kamusal hayatı da desteklemektedir. Kaldırım temasları, tali, rastgele ve amaçsız görünebilse de aslında semtteki sıhhatli bir kamusal hayatın serpilip gelişmesini sağlayacak küçük ama temelde önemli değişiklikler buralarda meydana gelmektedir.

Kadıköy, İstanbul'daki en yoğun ve canlı sokak yaşamına, sahip ilçelerinden birisidir. Belediye'nin de uyguladığı stratejiler çerçevesinde Kadıköy tarihi kent merkezindeki sokak ve kaldırımlar ağırlıkla yayaların ve sokağın izleyicisi olarak kaldırımlara konuşlanan kafe, bar ve restoran müşterilerinin kullanımına yönelik olarak işlevlendirilmiştir.

Özellikle son beş yıldır hızla yaygınlaşan yarı açık mekân kullanımları da kafe, bar, restoran vb. işlevlerin sokak ve kaldırım ile birlikteliğini güçlendirmektedir. Mekânlarda sigara içme

yasağının getirilmesi sonrasında, sigara içenlere yönelik geliştirilen bir çözüm olarak ortaya çıkan bu yarı açık mekân tasarımları sokak ile olan direk ilişkileri dolayısıyla yoğun ilgi gördüğünden gittikçe her türlü hizmet mekânının tercih ettiği bir tasarım yaklaşımı halini almıştır.

Kadıköy tarihi merkezinin bu mevcut dokusu ile kitleselleşen tüketim canlılığını kamusal bir canlılığa dönüştürebilecek *'küçük ipuçları'* olarak *alternatif sahneleri* yakın çevreleri ile incelediğimizde, bu mekânların, mevcut örüntü içerisinde, buldukları konumlardaki sokak ve kaldırımları *tüketimin kitleselliğinden kurtarabilecek bir kamusal bağlamında zenginleştiren ve besleyen önemli dinamikler* olarak ortaya çıktıkları ön görülebilmektedir.

Bu gözle bakıldığında Alternatif Sahnelerin, kaos gibi görülen sistemin içerisindeki *örgütlü karmaşıklık* içinde ortalama dışında kalan, ancak düzgün işleyebilen bir küçük dişli olarak var olabilen ve aslında sistemin çeşitlenmesinde de önemli bir araç rolü oynayabilecek *'küçük nicelikler içeren 'ortalama dışı' ipuçları'* (Jacobs, 2011; s:452) oldukları ileri sürülebilmektedir. Başka bir ifadeyle Kadıköy'ün en az yüz yıldır süreklilik arz eden sosyo-ekonomik ve sosyo kültürel birikimi, yerel belleği, mekânsal dokusu ve mevcut ortamındaki canlılığı ile ortaya çıkan örüntüde, *'alternatif sahneler'* çeşitlilik unsurlarının dağılımında önemli bir temel olarak ele alınabildiklerinde kamusallığı güçlendirici bir araç olarak işlev gören gizli dinamikler olarak değerlendirilebilirler.

Kadıköy'ün tarihsel dokusundaki karma kullanım yapısı dolayısıyla, yeni nesil tiyatro mekânları bir şekilde esnaf ile yakın ilişki kurmaktadır. Bu mekânların ilişki kurdukları yerel esnaf dükkânları, tekstilden kırtasiyeye, ahşap atölyesinden sahafa, züccaciyeden terziye çok ciddi bir çeşitlilik gösterebilmektedir. Ancak bu esnafların, zaman içerisinde kafe ve bar işletmelerine dönüştükleri gözlemlenmektedir. Tiyatro fonksiyonu kafe ve barları beraberinde çağırarak, bu anlamda bir olumsuzluğa neden oluyor olabilir. Artan kafe ve bar mekânlarının yerel dokudaki çeşitliliğin bozulmasında etkili oldukları gözlemlenmektedir. Kafe ve barların oranı artıkça bu fonksiyonlardaki artış diğer yerel fonksiyonları dışarı atmaktadır. Ama bir taraftan da bu kafe ve bar işletmeleri sokak kullanımını açısından 24 saatlik kullanıcıyı arttırmakta ve gündüz-gece kullanımını açısından sokak çevrelerinin canlılığını ortaya çıkarmaktadır. Altıda kapanan esnaf dükkânları yerine en az gece 12.00'ye kadar açık kalabilen kafe ve bar işletmeleri bunu sağlamaktadır. Alternatif sahne mekânlarının aktörleri ile yapılan görüşmelerde bu mekânların yereldeki terzi ve dokuma, demir atölyeleri gibi mekânlarla aslında ne kadar önemli bir işlev bütünlüğü sergileyebildikleri ortaya çıkmaktadır.

Yerel dokudaki işlevsel çeşitlilikte sürekliliğin sağlanabilmesi ve çeşitlilik unsurlarında sadece tek tip fonksiyonların istilasının önlenmesi için bu tiyatro mekânlarının yerel örüntüde canlılığı sağlayacak *'küçük nicelikler içeren 'ortalama dışı' ipuçları'* gibi değerlendirilebilmeleri değerli bir yaklaşım olabilir. Bu yaklaşım ile oluşturulabilecek yeni stratejilerin geliştirilmesi çeşitliliğin kendi kendini yok eden etkisini ortadan kaldırabilir.

Batı literatüründe kamusallığın ilkeleri olarak şehircilikte ele alınan çeşitlilik, karma kullanım, erişebilirlik gibi temel kavramlar, aslında sanayileşme sonrası kapitalizmin ilerleyen süreçlerindeki değişen yaşam formları, ulaşım ve iletişim koşullarına istinaden *'temel konut birimi olan mahallenin ekonomik kalkınmasına yönelik çözüm arayışları'* kapsamında devreye alınmışlardır. Ancak ekonomik kalkınma odaklı olarak bu kavramlar çerçevesinde geliştirilen tüm çözümler bağlamında, *'konut'un varlığı'* temel bir esastır. Konut, kamusal ve kamusalığa dayalı olarak canlılık bağlamında *yerel belleği sürdürecektir, deneyim aktarımlarını sağlayabilecek bir nüfus sürekliliğinin taşıyıcısı olması* açısından özellikle önem kazanmaktadır. Konut ve konuta bağlı olarak mahalli yaşamda yer tutan yerel belleği ve deneyimlerin aktarımını sağlayan nüfus sürekliliği olmadığı sürece kentsel yaşamın adı geçen kavramlar çerçevesinde canlılığı sağlanabilse dahi, bu, kitlesel bir canlılıktan öteye gidemeyecektir. Kentsel yaşamdaki canlılığın kamusal bir canlılık arz edebilmesi, o yerdeki konut dokusunun varlığına ve konut dokusunda yerel anlamda belli bir nüfus sürekliliğine ihtiyaç duymaktadır.

Kadıköy tarihi kent merkezi ve çevresi halen yoğun bir eski konut stokunu barındırması ve yerel nüfustaki sürekliliği ile bu anlamda çok önemli bir yapı arz etmektedir. Kamusal anlamdaki canlılığın varlık bulabilmesi, güçlenebilmesi bakımından bu alandaki en önemli değerlerden birisi mevcut konut stoku ile ortaya çıkan mahalli yapısıdır. Kadıköy'de alternatif sahnelerin düşey kesitte incelenen ilişkilerine bakıldığında yoğun bir konut dokusunun varlığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Konut fonksiyonunun varlığı ve yoğunluğu, tiyatro fonksiyonunun sürekliliği ve bir bellek oluşturabilmesi açısından önemli bir itici güç teşkil etmektedir. Nitekim gerek Beyoğlu gerekse de Şişli çevresindeki konut alanlarının boşalması ve bu fonksiyon alanlarının dönüşümü ile tiyatro mekânlarının bu bölgelerden dışlanması aynı dönemlere denk gelmektedir. Her iki fonksiyonun da birbirleri ile beslenmesi söz konusudur. Bugün Beyoğlu önemli bir değişim ve dönüşüm yaşamaktadır. Turizm odaklı olarak ekonomik kalkınma hedefli bir yaklaşım ile Beyoğlu ve çevresi ağırlıklı olarak otellerin hâkim olduğu bir bölgeye dönüşürken, konut fonksiyonunu ağırlıklı olarak bölgeden dışlamakta ve mevcut yerel halkını kaybetmektedir. Tiyatro sanatçıları ile yapılan mülakatlarda, sanatçıların medyada

yer alan diğer röportajlarında, bu bölgede sanatını icra eden sanatçıların tümü bölgenin dönüşümü dolayısıyla izleyicilerinin azaldığına ve bu bölgeyi terk etmek zorunda kaldıklarına değinmişlerdir. Beyoğlu'nda konut dokusu gittikçe daha seyrekleşmekte ve yerini, rant değeri yüksek farklı fonksiyonlara bırakmaktadır. Bölgenin canlılığı tüketim odaklı bir kitleselliğe dönüşürken, bölge kamusal anlamdaki canlılığını neredeyse tamamen kaybetmekle karşı karşıyadır. Bunun aslında çok açık gözlemlendiği bir diğer örnek deneyim Şişli-Osmanbey-Harbiye hattında yaşanmıştır. *'Kongre ve turizm merkezi olmak'* olarak belirlenen temel hedef çerçevesinde geliştirilen politikalar, bölgedeki dönüşümü mevcut konut stoku ve yerel nüfusun sürekliliği bağlamında olumsuz etkilemiştir. Bölgenin turist oranı ve tüketim oranı artarken bölgedeki kamusalılığı yaşatacak süreklilik arz eden nüfus bölgeden çekilmiştir. Bunun önemli bir yansımaları, direk olarak, tiyatro ve sinema salonlarının varlığında gözlemlenmektedir. 1970-90 arasında bölgede kırklı sayılara ulaşan tiyatro ve sinema mekânları bugün onun üzerine çıkamamaktadır.

2015 yılından beridir Kadıköy'de yoğunlaşan yeni nesil tiyatroların oluşturdukları platformun ilk projelerinden birisinin *"Benim Komşum Tiyatro"* projesi olması, konut temelli mahalli birimin kamusalılık bağlamında önemseniyor olması ile ilgilidir. Yereldeki sakinler ve tiyatrolar arasındaki ilişki, uygulanan projeler çerçevesinde gözlemlendiği gibi devam edebilirse bu durum belki de sakinlerin kente dair daha fazla söz hakkı isteyebilir olmalarına imkân sağlayabilecektir. Proje, aslında, sakinlerin sokakları hakkında söz hakkına sahip olduklarını da işaret eden bir projedir. *'Ben buraya taşındım sizin ile tanışmak istiyorum...'* diyen tiyatrolar, aslında bir anlamda, sakinlerin sokağa ve mahallelerine dair söz haklarını da görünür hale getirmektedir. Dolayısıyla, Kadıköy'deki bu alternatif sahneler ortamının, uzun vadede insanların katılımcı farklı pratiklere yönelmeleri için bir zemin hazırlamış olduğu ileri sürülebilir. Bu anlamda kamusal alanı ciddi anlamda güçlendiren bir oluşum arz etmektedir. Ancak bu potansiyelin uzun vadede üretken bir yapı arz edip edemeyeceği ise henüz ön görülememektedir. Bunun için yerel anlamda var olan sakinlerin sürekliliğine ve bu sakinlerin kamusal alanı talep etmelerine ihtiyaç vardır. Kadıköy'de bu anlamda bir talebin şimdiki zamanda mevcut olduğu görülmektedir. Kadıköy'de yapılan mülakatlarda Moda Sahne, Oyun Atölyesi, Akla Kara gibi on yılın üzerinde bir süredir Kadıköy'de varlığını sürdüren tiyatro sahnelerinin kendi seyirci kitlesini de sürekli hale getirdikleri anlaşılmaktadır. Bu sahnelerin oyunları kapalı gişe oynamaya devam etmektedir.

Kadıköy tarihi kent merkezinde Alternatif Sahnelerin tutunabilmesinde sanatçıların mekânın mal sahibi olmalarının ya da mekânın mal sahiplerince tercih edilir olmasının önemli bir dinamik olarak ortaya çıktığı da yapılan araştırmada görülmektedir. Bu durumun aslında yerel yerleşik nüfusun varlığı ve yerel bellek ile ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Yereldeki aidiyet duygusu, sanatçıların üretkenliği ile birleştiğinde ve dayanışma ile güçlendiğinde, bütün mahalleleri kapsayabilen ortak çalışmalar her geçen sene gittikçe daha fazla çeşitlilik arz etme ve geliştirilebilme potansiyeli taşımaktadır.

Sanatın tutunabilmesi için yerleşik insanın olabilmesi gerekmektedir. Ekinsel üretimin varlığı değil sürekliliği bağlamında bu yerleşiklik önem kazanmaktadır. Kadıköy tarihi kent merkezi için bu yerleşik konut dokusunun kaybedilmemesi bu açıdan çok önemlidir. Dolayısıyla çeşitlilik üreticilerin arttırılmasına yönelik stratejilerde özellikle konutu destekleyen işlevlerin belirlenmesi büyük önem arz etmektedir. Konutu destekleyecek işlevlerin belirlenmesi ve bu bağlamdaki eksikliği tespit edilen işlevlerin, gerek birincil ve gerekse de ikincil kullanımlar bağlamında öncelikli olarak teşvik edilmeleri önemlidir. Hem bu yönde geliştirilecek stratejiler hem de yeni nesil tiyatro mekânları gibi *ekinsel üretim* mekânlarının yerel örüntüde canlılığı sağlayacak *'küçük nicelikler içeren 'ortalama dışı' ipuçları'* gibi değerlendiren stratejiler, birlikte, holistik bir çerçevede ele alınabildiğinde ise *ekinsel üretim ile katılımcılığın sürekliliği ve kamusal alan talebinin artışı* söz konusu olabilir.

Kadıköy önemli bir tarihi merkezdir; eski bir semttir. Ancak, Jacobs'a göre bir semtin başarısızlığı semtin eskimişliği ile ilgili değildir. Binaları tümünden eskidiği için bir semt hayatı başarısız olmaz. Bir semtin kendisi başarısız olduğu için binaları eskiyebilir. Bir semt aslında hiç tükenmeyen bir inşaat ambarı gibi olmalıdır. Böylelikle yıllar boyunca sürekli farklı yaşlarda ve tiplerde binalar birbirine karışmış halde bulunabilirler. Bu dinamik bir süreçtir, karışımında yeri olan unsurlar belli bir vadede bu karışımın eski unsurları haline gelirler. Böylelikle; *'Zaman, bir kuşağın yüksek maliyetlerini sonraki kuşağın kelepircilik maliyetleri yapar'* (Jacobs, 2011). Kadıköy tarihi kent merkezindeki mevcut doku, 'eski bina ihtiyacı' bağlamında Jacobs'un başarılı olarak tarif ettiği semt yapısına çok uygundur. Yıllar boyunca sürekli farklı yaş ve tipte bina stoku oluşmuştur ve aynen Jacobs'un dediği gibi bir önceki kuşakların yüksek maliyetli binaları bugün pek çok gayri resmi kuruluş, küçük sanat atölyeleri, müzik aleti satan dükkânlar için olduğu gibi alternatif sahneler için de kelepircilik maliyetler olarak ortaya çıkmaktadır.

Kadıköy tarihi kent merkezinde, alternatif sahneler ortamındaki kamusal alanları da görünür hale getirdiği gözlemlenmiştir. Bu oluşumlarda, belediye ve onun desteği ile kurulmuş olan Kadıköy Tiyatrolar Platformunun ve bu platformda yer alan alternatif sahneler dayanışması içerisindeki sosyo-kültürel anlamdaki ekinel üretkenliğin önemli bir rolü olduğu anlaşılmaktadır. Bu ilişkiler ve bu ilişkilere dair mekânsal oluşumlar bağlamında, kamusal alana dair yereldeki sosyo-mekânsal dinamikler incelendiğinde, kamusal alanı var eden temel teorilerden gelen niteliklerin yanı sıra pratik yaşamın yaşandığı sosyo-mekânsal alandan doğan ve bu alanda zaman içerisinde yapılan sosyo-mekânsal niteliklerin de bu kamusal alanların var oluşunda etkili oldukları çözümlenebilmektedir.

Sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel ortam, kentsel mekânsal doku ve mimari mekânsal doku, alan çalışması yapılan Kadıköy tarihi kent merkezinde, kamusal alanı güçlendiren temel bileşenler olarak, özellikle öne çıkmaktadırlar. Ancak bunların yanı sıra, *belediye ve platform* da bu kamusal alanın canlanmasında önemli rol oynayan diğer bileşenler olarak rol almaktadır. Alternatif sahneler ortamı ile geliştirilen mekânsal ve entelektüel üretkenliğin, alandaki kamusal alanla dair *tüm bu temel bileşenler* bağlamında mevcut kamusal alan ile bütünleşmesiyle Kadıköy’de bir takım kamusal alanların varlığı görünür hale gelebilmektedir.

Alternatif sahneler ortamındaki sosyo-mekânsal yapılanma süreçlerinde yer alan *temel niteliksel değerlerin* sermaye odaklı çağdaş kapitalist sistemin mekânsal örgütlenmelerinden farklılaştığı anlaşılmaktadır. Alternatif sahneler ortamındaki mekânsal üretimlerde, üretimdeki temel niteliksel değerleri bağlamında baktığımızda

- *Mevcut ortamdaki ölçek ilişkileri,*
- *Belleğin ve bağlamın dikkate alınıyor ve önemseniyor olması,*
- *Üretkenlikteki süreç ilişkileri,*
- *Sonuçtan çok sürecin dikkate alınıyor olması,*
- *Dayanışma,*
- *Aktörler ve diğer bileşenlerdeki süreklilik,*
- *Mekânsal üretimler bağlamında ‘işleve ait niteliksel’ değerlerin niceliksel değerlerden öne çıkıyor olması,*
- *İşlev ve kamusal faydanın değişim değerinden daha fazla öne çıkıyor olması,*

olarak sıralanabilecek kriterlerin ön plana çıktığı görülmektedir.

Kadıköy tarihi kent merkezindeki alternatif sahneler ortamının sosyo-mekânsal yapılanmasında irdelenebilen alana ait tüm bu bileşenler, alternatif sahnelerin de beslediği kamusal alan oluşumları açısından, kamusal alan ile ilgili teorilerden gelen niteliksel

bileşenleri, kendi bağlamında güçlendiren ve varlık kazandıran dinamikler olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu çerçevedeki değerlendirmeler, mekânsal üretimin özündeki farklılaşan bu temel değerlerin, sosyo-mekânsal oluşumlardaki farklılaşma açısından, kamusal alanın kamusal alanı da güçlendiren yönde etkili ve önemli bileşenleri olarak tanımlanmalarını gerektirmektedir. Bu bileşenler, kamusal alan kavramına ait teoriden gelen niteliksel bileşenlerle beraber bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmelidir. Bu yaklaşım yöntemi, plan kararları ile ilgili yaklaşımlarda, mevcut ortamın kamusal alanı besleyebilen bir kamusal alan için gerekli bileşenlerinin, teoriden ve yerel örüntüden gelen tüm ilişkisellikleri bağlamında, iletişimsel rasyonalitenin gerektirdiği bir bakış açısıyla, holistik bir şekilde, ele alarak irdelenmenin gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Bu yöndeki yeni ve farklı arayışlar, sosyo-kültürel tesis alanları bağlamında yeni yöntem yaklaşımlarının da önünü açabilecek, sosyo-kültürel tesis alanlarının kamusal alan bağlamındaki mekânsal tanımlarının da yeniden tartışılabilmesini sağlayabilir.



KAYNAKLAR

A. Kitap, Kitap Bölümleri, Dergi ve Makaleler

Adut, A. (2013), *A Theory of The Public Sphere*, Sociological Theory, Vol. 30, Issue 4, 238-262.

Akbulut R. (1992), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e İstanbul ve Kadıköy Örneklerinde Plan Dinamikleri ve Mekânsal Dönüşüm İncelemesi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Akkar Ercan, M. (2010), *Less Public Than Before, Whose Public Space?* (Ed. A. Madanipour), Routledge, 21-50.

Akşit E. E. (2009), *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'de Kamusal Kavramının Dönüşümü ve Dışladıkları*, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 64-1, 1-21.

Alada A. B. (2008), *Osmanlı Şehrinde Mahalle*, Sümer Kitabevi, İstanbul

Alada A. B. (2012), *Erken Cumhuriyet Döneminde Bir Modernleşme Deneyimi: 'Belediye' 'Mahalle'yi İkame Edebildi mi?*, Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, 21(1), 1-15.

Alatlı A. (2014), *Batı'ya Yön Veren Metinler, Cilt I*, Alfa/Başvuru, İstanbul.

Alatlı A. (2014), *Batı'ya Yön Veren Metinler, Cilt II*, Alfa/Başvuru, İstanbul.

Alatlı A. (2014), *Batı'ya Yön Veren Metinler, Cilt III*, Alfa/Başvuru, İstanbul.

Alatlı A. (2014), *Batı'ya Yön Veren Metinler, Cilt IV*, Alfa/Başvuru, İstanbul.

Alexander, C. - Ishikawa S. (1977), *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, Oxford University Press, New York.

Alexiou, A. S. (2006), *Jane Jacobs-Urban Visionary*, Rutgers University Press, New Jersey.

And, M. (1963), *Tiyatro İncelemeleri: Cilt. I. Ataç Tiyatroda*, Kent Yayınları, İstanbul.

And, M. (1971), *Sanat Dizisi: Cilt. 7. Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

And, M. (1972), *Sanat Dizisi: Cilt. 10. Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

- And, M. (1983)**, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- And, M. (1999)**, *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Kitabevi, Ankara.
- And, M. (2014)**, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- And, M. (2015)**, *16 Yüzyılda İstanbul-Kent-Saray-Günlük Yaşam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- AMS Planning & Research Corp. (1999)**, *American Theatre Participation*, Research Division Report #35, National Endowment for the Arts Seven Locks Press Santa Ana, California.
- Appleyard, D. (1981)**, *Livable Streets*, University of California Press, Berkeley.
- Aracı, E. (2010)**, *Naum tiyatrosu: 19. yüzyıl İstanbul'unun İtalyan operası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Araşan A. (2011)**, *Kentsel Dönüşümün Ötesinde: Foucault'nun Sorunsallaştırma, Nesneleştirme ve Özneleştirme Kavramları Perspektifinden Türkiye'deki Dönüşüm Söylem Oluşumuna Bakış*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arendt H. (2011)**, *Totalitarizmin Kaynakları, Antisemitizm*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arendt H. (2011)**, *Totalitarizmin Kaynakları, Emperyalizm*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arendt H. (2011)**, *Totalitarizmin Kaynakları, Totalitarizm*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arendt H. (2012)**, *Şiddet Üzerine*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arendt H. (2013)**, *İnsanlık Durumu*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Arendt H. (2014)**, *Geçmişle Gelecek Arasında*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atkinson, R. (2003)**, *Domestication by Cappuccino or a Revenge on Urban Space? Control and Empowerment in the Management of Public Spaces*, Urban Studies, 40 (9), 829-1843.
- Bali R. N. (2010)**, *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a*, İletişim yayınları, İstanbul.
- Banerjee, T. (2001)**, *The Future of Public Space: Beyond Invented Streets and Reinvented Places*, Journal of the American Planning Association, 67 (1), 9-24.
- Başar, D. (2014)**, *Performative Publicness: Alternative Theatre in Turkey after 2000s*, Boğaziçi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Baudrillard J. (2013)**, *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı yayınları, 6. Basım, İstanbul.
- Bayhan, V. (2014)**, *Küresel Kent, Küresel Özne ve Küresel İsyen*, Doğu Batı Dergisi, İstanbul, 68, 212-231.

- Berkday, F. (2012)**, *Dünyayı Bugünde Sevmek (Hannah Arendt'in Politika Anlayışı)*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Berney, R. (2010)**, *Learning from Bogotá: How Municipal Experts Transformed Public Space*, Journal of Urban Design, 15 (4), 539–558.
- Borja J., Castells M. (1997)**, *Local and Global The Management of Cities in the Information Age*, Earthscan Publication Ltd., London.
- Bosselman, P. (1998)**, *Representation of Places – Reality and Realism in City Design*, University of California Press, California.
- Bosselman, P. (2008)**, *Urban Transformation*, Islan Press, Washington DC.
- Bourdieu P., (2006)**, *Pratik Nedenler*, Hil Yayınları, İstanbul.
- Bozkurt Ö. (1986)**, *Kültür ve Sanat Alanında Merkezi Yönetim: Bakanlık, Amme İdaresi Dergisi*, 9(4), 25-36.
- Brenner N., Theodore N., (2002)**, *Space of Neoliberalism*, Blackwell, USA University of California Press, CA.
- Brockett O. G. (2000)**, *Tiyatro Tarihi*, Dost Kitapevi, İstanbul.
- Buğlalılar, E. (2008)**, *In-Yer-Face: Tarihsel ve Teorik Bir İnceleme*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 25, 75-99.
- Buğlalılar, E. (2012)**, *Theatre And Struggle: A Sociological Analysis Of The Political Theatre in Turkey Between 1960 -1971*, Yüksek Lisans Tezi, ODTU, Ankara.
- Calthrope, P. (1993)**, *The Next American Metropolis: Ecology, Community and American Dream*, Princeton Architectural Press, Princeton, New York.
- Calvino, I. (2014)**, *Görünmez Kentler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Candan A. B.- Özbay C. (2014)**, *Yeni İstanbul Çalışmaları- Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Candan, A., Kurdoğlu, K., Tekand, Ş., Avkıran, M., Gürman, M., Koldaş, N., Köksal, S. (1999)**, “Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu” - Tiyatroda Alternatif Arayışlar, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Candiotti D. (2013)**, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Canetti E. (2012)**, *Kitle ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cangızbay K. (2004)**, “Globalleşme ve Kamusal Alan”, Kamusal Alan, Ed. Meral Özbek, Hil Yayınları, İstanbul.

- Castells, M. (1996)**, *The Rise of Network Society*, The Information Age: Economy, Society and Culture Vol. I, Cambridge, MA; Oxford, Blackwell, UK
- Cogito, (1996)**, *Kent ve Kültürü*, Yapı Kredi Yayınları, 8.
- Coşkun, M. K. (2006)**, *Toplumsal Hareketler ve Proleter Kamusal Alan*, Ekonomik Yaklaşım, Cilt:17, 60-61, 143-155.
- Coşkun S. (2011)**, *Kamu Yönetiminde Stratejik Plan Uygulamaları: ABD ÖRNEĞİ*, Amme İdaresi Dergisi, 44(1), 113-134.
- Cronon W.,(1991)**, *Nature's Metropolis*, W.W.Norton & Company, New York.
- Çakı, S. (2010)**, *Tüketim Çağında Sanatın Değişen Halleri Ve Sokak Tiyatrosu*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Muğla.
- Çavuşoğlu, E. (2004)**, *Hegomonik Bir Süreç Olarak Türkiye Kentleşmesi*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi - Fen Bilimleri Enstitüsü - Şehir Bölge Planlama Bölümü, İstanbul.
- Çapan, C. (2008)**, *Değişen Tiyatro*, Tiyatro Kültür Dizisi, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 78.
- Castells M. (1997)**, *Kent, Sınıf, İktidar*, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Çavuşoğlu, E. (2010)**, *'İnşaat Ya Resulullah'- İslamcı Neo-Liberalizmde İnşaat Fetişi ve Mülkiyet Üzerindeki Simgesel Hale*, Birikim Dergisi, İstanbul, 270, 40-51.
- Çavuşoğlu, E. (2014)**, *Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çelikoğlu İ. Ö. (2011)**, *Habermas'ın Modernite Savunusu: Eleştirel Bir Okuma*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(3), 239-258.
- Çetin A., (2006)**, *Kamusal Alan ve Kamusal Mekan Olarak "Sokak"*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Radyo Televizyon Anabilim Dalı, Ankara.
- Çetinkaya, Y. D. (2008)**, *1908 Devrimi 'nde Alan ve Kitle Siyasetinin Dönüşümü*, İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 38, 125-140.
- Çiftçi, Ç. (1999)**, *Türkiye'deki Büyükşehir Statüsündeki Kentlerde Sosyal Donatım Alanlarının Durumu ve Planlama İlişkileri*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Çiğdem A. P. (2005)**, *Popüler Kültür ve Popüler Tiyatro*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 8, 47-62.

- Çubuk, S. (1996)**, *Sosyal Donatım Planlama Uygulama İlişkisi (Kayseri Kent Bütünü Örneği)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul
- Dacheux E. (2012)**, *Kamusal Alan*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Davis, M. (1992)**, *City of Quartz*, Vintage Books, New York.
- Davulcu E. (2015)**, *Tiyatro Sanatını Osmanlı Toplumuna Basın Yolu ile Tanıtmak için Çıkarılan Bir Gazete: Tiyatro (20 Mart 1874- 12 Nisan 1875)*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 33, 45-57.
- De Magalhães, C. (2010)**, *Public Space and Contracting-out of Publicness: A Framework for Analysis*, Journal of Urban Design, 15 (4), 559-574.
- Doğan, A. E. (2007)**, *Eğreti Kamusal Alan-Kayseri Örneğinde İslamcı Belediyecilik*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Duany, A., Plater-Zyberk E. (1992)**, *The Second Coming of The American Small Town*, s:19-50, Wilson Quarterly, Winter.
- Duany, A. Speck, J. & Lydon, M. (2010)**, *The Smart Growth Manual*, McGraw Hill, New York.
- Eldem E., Goffmann D., Bruce M. (2010)**, *Doğu ile Batı Arasında Osmanlı Kenti*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Erder S. (2015)**, *İstanbul Bir Kervansaray (Mı?)*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Ersoy M., Eker F. (1981)**, *Kent Planlama Standartları*, ODTU Mimarlık Fakültesi Basım Ağı İşliği, Ankara.
- Farias I., Bender T. (2011)**, *Urban Assemblage, How Actor Network Theory changes urban studies*, Routledge, London and New York.
- Fırat S. (2002)**, *Kentsel Mekânlarda Kamusal Alan*, Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, 11(4), 41-72.
- Foucault M. (2013)**, *Cinselliğin Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2014)**, *Özne ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Frankl V. E. (2014)**, *İnsanın Anlam Arayışı*, Okyanus Yayıncılık, İstanbul.
- Gehl, J. - Svarre B. (2013)**, *How Study Public Life*, Island Press, Washington DC.
- Gehl, J., (1990)**, *Cities for People*, Island Press, Washington DC.
- Geray C. (1995)**, *Kent Yönetimi için Yeni Yaklaşımlar ve Komşuluk (Mahalle) Biriminin Önemi*, Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, 4(6), 27-38.

- Giddens A. (2012)**, *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Giz, A. (1994)**, *Bir Zamanlar Kadıköy*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Goad C. E. (1905)**, *İstanbul GOAD Haritaları*, İstanbul.
- Göle, N. (2011)**, *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Göle, N. (2013)**, *'İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri'- Modernist Kamusal Alan ve İslam Ahlakı*, Metis Yayınları, İstanbul, 19-40.
- Göle, N. (2014)**, *'Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar'- Benlik, Devlet ve Kamusal Alan*, Metis Yayınları, İstanbul, 11-27.
- Graham S., Marvin S. (2001)**, *Splintering Urbanism*, Routledge, London and New York.
- Gülhan S. T. (2010)**, "Konuta Hücum"- *İnşaat Ya Resulullah*, Birikim Dergisi, 270, 27-33.
- Güllü, F., & Çalgıcioğlu, B. (2009)**, *Seminer: Osmanlı Tiyatrosu Tarihçiliğine Eleştirel Bir Bakış*, Mimesis - Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi, 15, 181-199.
- Gürel, S. (1973)**, *Türkiye'de Kent Mekânsal Standartları Üzerine Bir Deneme*, Doktora Tezi İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Gürer, H. (2006)**, *Stratejik planlamanın Temelleri ve Türk Kamu Yönetiminde Uygulanmasına Yönelik Öneriler*, Sayıştay Dergisi, 63,91-105.
- Gürzap, C. (2012)**, *Perde Arkasından Devlet Tiyatrosu Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Güvenç B. (2013)**, *kültürün abc'si*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Güvenç M.; Tülek M.; Küçükbaşlar B.; Akdal A.; Ferhanoğlu F.D. (2017)**; *"İstanbul İlçe Belediyelerinde Çocuğa ve Aileye Yönelik Hizmetlerin İncelenmesi ve Haritalanması Projesi"*, Kadir Has Üniversitesi İstanbul Çalışmaları Merkezi ile Bernard Van Leer ve TESEV Ortaklığı, İstanbul.
- Habermas J. (2014)**, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Hagerstrand T. (1970)**, What About People in Reagional Science?, Ninth European Congress of The Regional Science Association, XXIV.
- Harvey, D. (2011)**, *Umut Mekânları*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D. (2012)**, *Asi Şehirler*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D. (2012)**, *Paris: Modernitenin Başkenti*, Metis Yayınevi, İstanbul.
- Harvey, D. (2012)**, *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınevi, İstanbul.
- Harvey, D. (2012)**, *Sermaye Muamması*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

- Hasdemir T. A. – Coşkun M. K. (2008)**, *Kamusal Alan ve Toplumsal Hareketler*, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 63-1, 121-149.
- Healey P., Khakee A., Motte A., Barrie N., (2003)**, *Making Strategic Spatial Plans*, Routledge, London and New York.
- Hubbard P., Kitchin R., Valentine G. (2004)**, *Key Thinkers on Space and Place*, Sage Publication, London.
- Hubbard P., Kitchin R., Valentine G. (2008)**, *Key Texts in Human Geography*, Sage Publication, London.
- Huizinga J. (2015)**, *Homo Ludens - Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ISOCARP REVIEW 03, (2007)**, Urban Trialogues, ISOCARP, Belgium.
- ISOCARP REVIEW 04, (2009)**, Urban Growth Without Sprawl, ISOCARP, China.
- Jacobs, J. (1961)**, *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, New York.
- Jacobs, J. (2011)**, *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Jacobs, A. (1985)**, *Looking at Cities*, Harvard University Press, Cambridge.
- Kalaycı, N. (2013)**, *Farklılık Temsili Sorunu ve Kamusal Alan*, Amme İdaresi Dergisi, 4, 1-25.
- Karacabey S. (2010)**, *Gündelik Yaşamın Tiyatrosu*, İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 30,171-181.
- Karadağ A. (2003)**, *Kamusal Alan Modelleri: Çoğulcu Perspektiften Bir Değerlendirme*, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 58-3, 171-195.
- Karasu M. A. (2012)**, *Büyükşehir Belediyelerinde Stratejik Planlama: Karşılaştırmalı Bir Analiz*, Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi, 8, 16, 159-178.
- Keyder Ç. (2009)**, *İstanbul Küresel ve Yerel Arasında*, Metis yayınları, İstanbul.
- Keymen, F. (2014)**, *'Kamusal Alan' - Kamusal Alan ve "Cumhuriyetçi Liberalizm": Türkiye'de Demokrasi Sorunu*, Doğu Batı Dergisi, İstanbul, 5, 63-80.
- Kılınç, D. (2011)**, *Sosyolojik İzlekte Tiyatro-Seyirci İlişkisi Örnek Bir Çalışma Olarak Semaver Kumpanya*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Koç C. (2015)**, *Neoliberalizmde Devlet ve Kamusal Alan Üzerine Bir Bakış*, TBB Dergisi, 117, 91-115.
- Koolhaas, R. (1994)**, *Delirious Newyork*, The Monacelli Press, New York.

- Koolhaas R. - Mau, B. (1998)**, *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York.
- Langstraat, F. & Van Melik, R.(2013)**, *Challenging the “End of PublicSpace”*: A Comparative Analysis of Publicness in British and Dutch Urban Spaces, *Journal of Urban Design*, 18 (3), 429–448.
- Laurence, L. (2009)**, *Türk sahnelerinden İzlenimler*, Tiyatro Kültür Dizisi 89, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Lefebvre, H. (2010)**, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Lefebvre, H. (2014)**, *Mekanın Üretimi*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Lefebvre H. (2014)**, *Kentsel Devrim*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Loukaitou-Sideris, A. (1993)**, *Privatization of Public Space: The Los Angeles Experience*, *Town Planning Review*, 64 (2), 139-167.
- Lynch K.(2014)**, *Kent İmgesi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- MacLeod, G. (2011)**, *Urban Politics Reconsidered: Growth Machine to Post-democratic City?*, *Urban Studies*, 48 (12), 2629-2660.
- Madanipour, A. (1996)**, *Design of Urban Space: An Inquiry into a Socio-spatial Process*. Wiley.
- Madanipour, A. (1999)**, *Why are the Design and Development of Public Space Significant for Cities?*, *Environment and Planning B: Planning and Design*, 26, 879-891.
- Madanipour, A. (2004)**, *Marginal public spaces in European cities*, *Journal of Urban Design*, 9 (3), 267-286.
- Madanipour, A. (2010)**, *Marginal public spaces in European cities, Whose Public Space?* ed. A. Madanipour, Routledge, 111-130.
- Marcus, C. C.- Francis C. (1990)**, *People Places: Design Guideline for Urban Open Spaces*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- Mason, B. (1992)**, *Street theater and other outdoor performance*, Routledge, London.
- Mayda O. (2012)**, *Sosyo-Politik Bütünleşme Modeli Arayışındaki Kuramlar Işığında Avrupa Kamusal Alanına İlişkin Öneriler*, *Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi*, 11(2), 99-122.
- Mills A. (2014)**, *Hafızanın Sokakları İstanbul’da Peyzaj, Hoşgörü ve Ulusal Kimlik*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Minarlı, A. M. (2014)**, *Habermasçı Burjuva Kamusallığının Demokratik İçeriği*, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, İstanbul, 18, 153-172.

- Mitchell, D. (1995)**, *The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy*, Annals of the Association of American Geographers, 85(1), 108–133.
- Mitchell, D. (2003)**, *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*, The Guilford Press.
- Moghaddam F. M.(2014)**, *Diktatörlüğün Psikolojisi*, 3P Yayıncılık, İstanbul.
- Negt, O., & Kluge, A. (1993)**, *Public sphere and experience: Toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere* (Çeviri: P. Labanyi, J. O. Daniel, & A. Oksiloff), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Nemeth, J. (2009)**, *Defining a Public: The Management of Privately Owned Public Space*, Urban Studies, 46 (11).
- Németh, J., ve Schmidt, S. (2011)**, *The privatization of public space: modeling and measuring publicness*, Environment and Planning B: Planning and Design, 38, (1), 5 - 23.
- Nutku, Ö. (1991)**, (S.Şener ve A.Yüksel ile birlikte), *Theatre in Turkey*, Turkish National Center of the ITI, İstanbul
- Nutku, Ö. (2000)**, *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö. (2000)**, *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö. (2002)**, *Sahne Bilgisi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Nutku, Ö. (2015)**, *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Ofluoğlu, M. (2003)**, *Tiyatro / Kültür Dizisi: Cilt. 55. Suya Yazı Yazarlar*, Metis Boyut Yayınları, İstanbul.
- Ortaylı İ. (2013)**, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Otaner Z. F.- Keskin A.(2005)**, *Kentsel Geliştirmede Kamusal Alanların Kullanımı*, itüdergisi/a, 4(1), 107-114.
- Öcal S. B., (2006)**, *Hannah Arendt'in Kamusal Alan Kavramının Epistemolojik Temelleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Öncü A., Weyland P. (2010)**, *“İdealinizdeki Ev Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı”*, *Mekân, Kültür, İktidar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 85-103.
- Özbek, M. (2004)**, *Kamusal Alan*, Hil yayınları, İstanbul.
- Özgür E. F. (2013)**, *'Kent ve Konut Politikaları'- Barınma, Tüketim ve Yatırım Üçgeninde Konut ve Planlama*, mimar.ist Dergisi, İstanbul, 47, 46-52.

- Özgür E. F., Seçer S., Göğüş B., Sayın T. (2017)**, *Use of public spaces in private space-led urbanization: The cases of Kadıköy and Ataşehir in İstanbul*, ITU A|Z, İstanbul, 14(1), 43-56.
- Öztahtalı İ. İ. (2013)**, *XIX. Yüzyılda Tiyatro Faaliyetleri ve Bursa Gazetesinde Bazı Tiyatro Haberleri*, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 24, 135-153.
- Pavis, P. (1992)**, *Theater at the crossroads of culture*, Routledge, London.
- Pearson, M., & Shanks, M. (2001)**, *Theater/Archaeology*.Routledge,London.
- Penpeçoğlu M. (2010)**, “ *Yapılı Çevre Üretimi, Devlet ve Büyük Ölçekli Kentsel Projeler*”, *İnşaat Ya Resulullah*, Birikim Dergisi, 270, 62-73.
- Peter S. (1989)**, *Social Theory and The Urban Question*, Unwin Hyman Ltd., London.
- Peri E. (2013)**, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı*, (Ed. Peri Efe), Tarih Yurt Yayınları.
- Pervitiç, J. (1938)**, *İstanbul Sigorta Haritaları*, İstanbul.
- Reed, T. V. (2005)**, *The Art of Protest Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, University of Minnesota Press, Mineapolis, USA.
- Sankır H. (2010)**, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusalılığın Oluşumu Sürecinde Kahvehanelerin Rolü Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme*, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Güz(13), 185-210.
- Sell, M. (2005)**, *Avant-garde performance & the limits of criticism: Approaching the Living Theater, happenings/Fluxus and the Black Arts movement*, University of Michigan Press, USA.
- Sennett R. (2010)**, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sennett R. (2014)**, *Karakter Aşınması*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sennett R. (2014)**, *Ten ve Taş*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sevengil R. A. (1998)**, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sevengil R. A. (2015)**, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, Alfa/Tarih, İstanbul.
- Sheller, M, Urry, J. (2003)**, *Mobile Transformation of “Public” and “Private” Life*, Theory, Culture and Society, 20 (3), 107-125.
- Sierz, A. (2001)**,*In-yer-face theater: British drama today*. Faber and Faber, London.
- Sierz, A. (2009)**, *Suratın Tiyatro: Britanya'da In-Yer-Face*, Metis Boyut Yayınları, İstanbul.

- Silahsızoğlu, H. (2011)**, *Yeni Milenyumda Türkiye ve İngiltere’de Yazılı Basında Çıkan Tiyatro Eleştirileri Yazılarının Karşılaştırması: Cumhuriyet ve The Times Örnekleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim dalı, İstanbul.
- Sönmez M. (2013)**, “*Kenti Yık, Konut Yap, Biriktir, Biriktir...*” - *Kent ve Konut Politikaları*, mimar.ist Dergisi, 47, 53-56.
- Suman, D. (2013)**, ‘*İslam’ın Yeni Kamusal Yüzleri’- Feminizm İslam ve Kamusal Alan*, Metis Yayınları, İstanbul, 68-92.
- Şen A. F. (2014)**, *Neoliberalizm Sürecinde Kentsel Mekânların Dönüşümüne Kamusal Müzakere ve Halkla İlişkiler Açısından Bakış, Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 23(2), 1-25.
- Şen H. (2011)**, *Jürgen Habermas’ın Yöntem Anlayışı*, Sosyoloji Dergisi, 25, 39-52.
- Şener, S. (2014)**, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Taşçier, F. (2008)**, *Siyasal Alanın Belirlenmesinde Şiddetin Rolü Üzerine Üç Görüş: Hannah Arendt, Michel Foucault ve Giorgio Agamben*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.
- Tekeli, İ. (1998)**, *Türkiye’yi İstanbul Gerçeği için Kaygılanma Biçimleri*, İstanbul Dergisi, İstanbul, 26, 20-28.
- Tekeli, İlhan. (2001)**, *Dünya Kenti Olma Süreci İçinde Akımlar Mekânını Yeniden Biçimlendiren İstanbul*, İstanbul Dergisi, İstanbul, 37, 88-93.
- Tekeli, İ. (2008)**, *Prof. İlhan Tekeli ile Söyleşi: Kamusal Özne Olmanın Doyumu*, S:64, s:40-45, İstanbul Dergisi, İstanbul.
- Tekeli, İ. (2013)**, *İstanbul’un Planlamasının ve Gelişmesinin Öyküsü*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Tekeli, İ. (2014)**, ‘*Kamusal Alan*’ - *Türkiye’yi Anlamanın Yolu Kentlerini ve Demokrasisini Tanımdan Geçiyor*, Doğu Batı Dergisi, İstanbul, 67, 63-84.
- Tekeli, İ. (2014)**, *Modernizm, Modernite ve Türkiye’nin Kent Planlama Tarihi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Touraine A. (2004)**, *Modernliğin Eleştirisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Touraine A. (2011)**, *Birlikte Yaşayabilecek miyiz?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Touraine A. (2014)**, *Demokrasi Nedir?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Tüfekçi, M. E. (2011),** *Ulusal Kimliği Tiyatro İle Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara.
- Urry, J. (1999),** *Mekânları Tüketmek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ünal M. C. (2013),** *Kamu Örgütleri Ne Kadar Stratejik Yönetilebilir? Strateji Kavramı, Stratejik Planlama/Yönetim, Kamu Sektöründe Uyum ve Çelişkiler*, Amme İdaresi Dergisi, 46(2), 25-43.
- Ünlü, A. (1995),** *Türk Tiyatrosunda Sansür ve Otosansür Olgusu*, Yüksek Lisans Tezi., Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Werth, B. G. (2010),** *Theater, performance, and memory politics in Argentina*, Palgrave Macmillan, New York.
- Wilmer, S. E. (2002),** *Theater, society, and the nation: Staging American identities*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Yağcı E. (2013),** *İnsan – Mekân – Çevre İlişkilerinin İfade ve Etkileşim Aracı Olarak Kullanımları: Özgürlüğün Mekânsal Temsilleri*, Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Yazıcı E. (2010),** *Theater in Nineteenth Century Istanbul: Cases For The Translation Of An Architectural Typology*, Yüksek Lisans Tezi, ODTU, Ankara.
- Yerasimos S. (2007),** *Az gelişmişlik sürecinde Türkiye - 2. Tanzimat'tan 1. Dünya Savaşına*, Belge Yayınları
- Yılmaz. Y. (2014),** *Anadolu'da Antik Tiyatrolar, 115 Antik Kent, 119 Tiyatro*, YEM Yayınları, İstanbul.
- Yıldız, P. (2005),** *Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergibilimsel Açıdan Bir Analiz*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13, 425-441.
- Yırtıcı, H. (2005),** *Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Yükselbaba, Ü. (2008),** *Kamusal Alan Modelleri ve Bu Modellerin Bağlamları*, İÜHFİM C. LXVI, 2, 227-272.

B. Derinlemesine Mülakatlar

Derinlemesine Mülakat-01; Ağustos 2016, **Pınar Yıldırım**, Emek Sahne Kurucusu, Yönetmen ve Sanatçı, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-02; Eylül 2016, **Onur Ünsal**, Moda Sahne Kurucularından, Sanatçı, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-03; Eylül 2016, **Hakan Dursun**, Sinemacı, Perdesiz Sahneler Filmi Yönetmeni, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-04; Ekim 2016, **Batuhan Akkaya**, Kadıköy Belediyesi, Kadıköy Akademi Yetkilisi, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-05; Ekim 2016, **Damla Özen**, Karmadrama Sahne Kurucusu, Sanatçı, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-06; Ekim 2016, **Togay Kılıçoğlu**, Karmadrama Sahne Kurucusu, Sanatçı, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-07; Ocak 2017, **Sertaç Ayvaz**, Öykü Sahne Kurucusu, Oyun Yazarı, Yönetmen, Sanatçı, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-08; Şubat 2017, **Prof. Dr Simten Gündeş**, Kadıköy Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürü, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-09; Şubat 2017, **Kadıköy Tiyatrolar Platformu**, Kadıköy Tiyatroları Aylık Grup Toplantısı, Kadıköy Tiyatro Ekipleri ile Görüşme, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-10; Mart 2017, **Sertaç Ayvaz**, Öykü Sahne Kurucusu, Oyun Yazarı, Yönetmen, Sanatçı, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-11; Mart 2017, **Damla Özen**, Karmadrama Sahne Kurucusu, Sanatçı, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-12; Mart 2017, **Togay Kılıçoğlu**, Karmadrama Sahne Kurucusu, Sanatçı, İstanbul

Derinlemesine Mülakat-13; Nisan 2017, **Emre Tandoğan**, Küçük Salon Kurucusu, Yönetmen, Oyun Yazarı, Sanatçı, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-14; Eylül 2017, **Özgür Doğa**, İstanbulimpro Sahne oyuncusu, Sanatçı, İstanbul.

Derinlemesine Mülakat-15; Eylül 2017, **Emre Tandoğan**, Küçük Salon Kurucusu, Yönetmen, Oyun Yazarı, Sanatçı, İstanbul.

C. İnternet Kaynakları

- URL-1, http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/anadolu-antik-tiyatrolari_31.aspx, Anadolu'da Antik Tiyatrolar, 16 Ocak 2017.
- URL-2, <http://www.kadikoytheatron.org/kadikoytheatronmekan.html>, Kadıköy'de Kullanılmayan Ticari Mekânların Tiyatro Mekânlarına Dönüştürülmesi, 17 Ocak 2017.
- URL-3, <http://tiyatrokilcik.com/>, Tiyatro Kılıçık, 17 Ocak 2017.
- URL-4, <https://www.tiyatroD22.com/gorseller>, Tiyatro D22, 20 Nisan 2017.
- URL-5, <http://www.gazetekadikoy.com.tr/?m=arama&q=tiyatro&auth=9aa20198481acb9f08d47c33491db6591c9dd2f9>, Kadıköy ve Tiyatro Etkinlikleri, 15 Nisan 2017.
- URL-6, <http://www.kadikoytiyatrolari.com/tiyatrolar-2/>, Kadıköy'deki Tiyatrolar, 20 Nisan 2017.
- URL-7, http://perdesizsahneler.com/?page_id=87, Perdesiz Sahneler Belgesel Soruları, 20 Nisan 2017.
- URL-8, http://go-dot.org/?page_id=11401, Şeyler ve Şeytanlar Söyleşi Dizisi, 15 Mayıs 2017.
- URL-9, https://www.youtube.com/watch?v=oo_RCWdNc6c, Düccane Cündioğlu Şehir Konuşmaları, 17 Mayıs 2017.
- URL-10, <http://www.tiyatrodunyasi.com/tiyatro-haberleri>, Baba Sahne Hakkında, 17 Mayıs 2017.
- URL-11, https://www.babasahne.com/basin_haberleri, Baba Sahne, 17 Mayıs 2017.
- URL-12, <http://t24.com.tr/haber/tiyatroculardan-27-mart-cagrisi-yuregimizdeki-atesle-yurumeye-devam-edecegiz,394914>, Tiyatroculardan '27 Mart' çağrısı: 'Yüreğimizdeki ateşle yürümeye devam edeceğiz', 17 Mayıs 2017.
- URL-13, <http://www.kadikoytiyatrolari.com/benim-komsum-tiyatro/>, Benim Komşum Tiyatro Projesi, 17 Mayıs 2017.
- URL-14, www.tiyatrolar.com.tr, Tiyatrolara Özel Bilet Satış Hizmeti, 17 Mayıs 2017.
- URL-15, <http://tiyatro.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/1508>, İstanbul Tiyatro Festivali 2017 Yılından İtibaren Yeniden Her Yıl Gerçekleştirilecek, 17 Mayıs 2017.
- URL-16, <http://medyascope.tv/2016/10/07/seyler-seytanlar-10-yepyeni-tiyatro-orgutlenmeleri/>, Yeni Tiyatro Örgütlenmeleri, 17 Mayıs 2017.

- URL-17, <http://medyascope.tv/2016/10/14/seyler-seytanlar-10-istanbulda-iki-tiyatro-talimhane-biriken/>, İstanbul'da İki Tiyatro: Tiyatro Talimhane ve Biriken, 19 Mayıs 2017.
- URL-18, https://www.youtube.com/watch?v=eOp3u_X7vc, Dücane Cündioğlu Şehir Konuşmaları 5: Şehir; Kültür ve Eğlence, 19 Mayıs 2017.
- URL-19, <https://www.youtube.com/watch?v=15P6mN9a0wk>, Dücane Cündioğlu, Bİ'E, Felsefe Dersleri "Cebrail'in Kanatları – Muhayyileye Dair", 19 Mayıs 2017.
- URL-20, <http://ducanecundioglusimurggrubu.blogspot.com.tr/2012/08/soz-medeniyetinden-goz-medeniyetine.html>, Söz Medeniyetinden Göz Medeniyetine, 19 Mayıs 2017.
- URL-21, http://go-dot.org/?page_id=11401, Şeyler ve Şeytanlar, 19 Mayıs 2017.
- URL-22, <https://bonjourparis.com/archives/opera-garnier-sign-its-time/>, Opera Garnier, 19 Mayıs 2017.
- URL-23, <http://www.parisinsidersguide.com/palais-garnier-opera-house.html>, Opera Garnier, 19 Mayıs 2017.
- URL-24, www.en.wikipedia.org/wiki/Comédie-Française, Comédie Française, 19 Mayıs 2017.
- URL-25, <http://www.alamy.com/stock-photo/opera-garnier-paris.html>, Opera Garnier, 19 Mayıs 2017.
- URL-26, <http://www.dailyherald.com/article/20141116/entlife/141118971/>, Bayreuth Opera Binası, 20 Mayıs 2017.
- URL-27, <http://www.the-wagnerian.com/2015/08/the-bayreuth-festspielhaus-metaphysical.html>, Bayreuth Opera Binası, 20 Mayıs 2017.
- URL-28, <http://library.calvin.edu/hda/node/1442>, Walter Gropius, Total Tiyatro, 20 Mayıs 2017.
- URL-29, <http://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=393>, Walter Gropius, Total Tiyatro, 20 Mayıs 2017.
- URL-30, <http://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=460>, Walter Gropius, Total Tiyatro, 20 Mayıs 2017.
- URL-31, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/85>, Walter Gropius, Total Tiyatro, 20 Mayıs 2017.
- URL-32, <https://whitebeartheatre.co.uk/white-bear-refurbished/>, White Bear Theatre, London (Black Box), 20 Mayıs 2017.

- URL-33, <http://www.mclgrand.com/facility-rental/black-box-information>, Black Box' (Kara Kutu) Tipi Tiyatro, 20 Mayıs 2017.
- URL-34, <http://jsfarchs.com/project/la-jolla-playhouse-play-development-and-education-center-2/>, La Jolla Playhouse (Black Box), 20 Mayıs 2017.
- URL-35, <http://www.etiyatro.net/index.php/tr/genel-bilgiler/tyatro-akimlari/yuzevurumcu-tyatro>, Yüzevurumcu (Suratına) Tiyatro, 21 Mayıs 2017.
- URL-36, <http://www.arcolatheatre.com/hire/>, Arcola Theatre, London (Black Box), 21 Mayıs 2017.
- URL-37, <http://www.trtarsiv.com/izle/108527/turk-tyatrosu-1-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-38, <http://www.trtarsiv.com/izle/100356/turk-tyatrosu-2-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-39, <http://www.trtarsiv.com/izle/108526/turk-tyatrosu-3-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-40, <http://www.trtarsiv.com/izle/108503/turk-tyatrosu-4-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-41, <http://www.trtarsiv.com/izle/108863/turk-tyatrosu-5-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-42, <http://www.trtarsiv.com/izle/108502/turk-tyatrosu-6-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-43, <http://www.trtarsiv.com/izle/108501/turk-tyatrosu-7-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-44, <http://www.trtarsiv.com/izle/108500/turk-tyatrosu-8-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-45, <http://www.trtarsiv.com/izle/108499/turk-tyatrosu-9-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-46, <http://www.trtarsiv.com/izle/108495/turk-tyatrosu-10-bolum>, TRT Arşivi, Türk Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-47, <http://www.tas-istanbul.com/portfolio-view/beyoglu-elhamra-tyatrosu/>, Beyoğlu Elhamra Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-48, <http://abdulhamit.site/abdulhamid-ve-sanat-2/abdulhamid-ve-tyatro/osmanli-sarayi-opera-operet-abdulhamid-tyatro/>, Yıldız Sarayı Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.

- URL-49, http://tiyatromuzesi.org/drupal/tepebasi_dram_tiyatrosu, Tepe Başı Kışlık Tiyatrosu, 21 Mayıs 2017.
- URL-50, <http://www.oguztopoglu.com/2014/11/gedikpasa-tiyatrosu-amblemi.html>, Gedik Paşa Tiyatrosu Amblemi, 22 Mayıs 2017.
- URL-51, <http://www.kadikoylife.com/rexx-sinemasi-dimdik-ayakta/>, Kadıköy Reks Sineması, 22 Mayıs 2017.
- URL-52, https://tr.wikipedia.org/wiki/II._Evkaf_Apartmanı, Evkaf Apartmanı, 22 Mayıs 2017.
- URL-53, https://tr.wikipedia.org/wiki/Ankara_Opera_Sahnesi, Ankara Opera Sahnesi, 22 Mayıs 2017.
- URL-54, <https://www.youtube.com/watch?v=JdsyYglaEJY>, Şeyler ve Şeytanlar: Devletin Tiyatroları, 24 Mayıs 2017.
- URL-55, <https://www.youtube.com/watch?v=b51AsxBamEc>, Şeyler ve Şeytanlar: 90'lar Sonrasında Alternatif Tiyatro Hareketi, 24 Mayıs 2017.
- URL-56, <https://www.youtube.com/watch?v=9xmlK6QLcxU>, Şeyler ve Şeytanlar: Cesur Yeni Yüzyıl, 24 Mayıs 2017.
- URL-57, <https://www.youtube.com/watch?v=btXZ3F-RDQk>, Şeyler ve Şeytanlar: Kumbaracı 50, Konuklar: Gülhan Kadim ve Yiğit Sertdemir, 24 Mayıs 2017.
- URL-58, <http://kumbaraci50.com/page/page/2/>, Kumbaracı 50, 24 Mayıs 2017.
- URL-59, <https://www.youtube.com/watch?v=OTdwMc37Gqk>, Şeyler ve Şeytanlar: Şehrin Göçebeleri, 25 Mayıs 2017.
- URL-60, <https://www.youtube.com/watch?v=yzmXDnK90kg>, Şeyler ve Şeytanlar: İstanbul'da İki Tiyatro: Talimhane ve Biriken, 25 Mayıs 2017.
- URL-61, <http://exeuntmagazine.com/features/talimhane-tiyatrosu/>, Talimhane Tiyatrosu, Talimhane'deki İlk Mekan, 25 Mayıs 2017.
- URL-62, http://go-dot.org/?page_id=27, DOTKANYONDA, 26 Mayıs 2017
- URL-63, https://www.youtube.com/watch?v=n_hGxAcOO4Y, Şeyler ve Şeytanlar: Yeni Tiyatrolar Yeni Heyecanlar, 26 Mayıs 2017.
- URL-64, <https://www.google.com/earth/>, Kadıköy İtfaiye Binası, Kuşdili, 26 Mayıs 2017.
- URL-65, <http://www.gazetekadikoy.com.tr/kusdili-sinema-tiyatrosu-makale,71.html>, Dr. Müfit Ekdal, Kuşdili Sinema-Tiyatrosu, 26 Mayıs 2017.
- URL-66, <http://kultursanat.kadikoy.bel.tr/tr/kultur-merkezleri/sureyya-operasi>, Süreyya Sinema ve Tiyatrosu 2000'ler, 26 Mayıs 2017.

- URL-67, <https://www.tarihtarih.com/?Syf=4&Fa=2&Id=231215>, Süreyya ve Reks Sinemaları 1970'ler, 26 Mayıs 2017.
- URL-68, <http://www.gazetekadikoy.com.tr/kadikoyun-gecmiste-kalan-sinemasi-opera-sinemasi-makale,116.html>, Dr. Müfit Ekdal, Kadıköy'ün Geçmişinde Kalan Sineması: Opera Sineması, 27 Mayıs 2017.
- URL-69, <http://lcivelekoglu.blogspot.com.tr/2013/10/kadkoy-yeldegirmeninde-ilk-turk.html>, Yeldeğirmeni'nde İlk Türk Apartmanı, 27 Mayıs 2017.
- URL-70, https://tr.wikipedia.org/wiki/Kadıköy_Haldun_Taner_Sahnesi, Haldun Taner Sahnesi, 27 Mayıs 2016.
- URL-71, <https://www.google.com.tr/maps>, Kadıköy, Haldun Taner ve Çevre İlişkileri, 27 Mayıs 2017.
- URL-72, http://www.tuik.gov.tr/PreTablo.do?alt_id=1018, TÜİK, Türkiye İstatistik Kurumu, Eğitim İstatistikleri, 2 Mayıs 2015.
- URL-73, <http://www.kadikoytiyatrolari.com/benim-komsum-tiyatro/>, Benim Komşum Tiyatro Broşür Yazısı, 27 Mayıs 2017.
- URL-74, https://www.youtube.com/watch?v=bpigAy_VIsg, Şeyler ve Şeytanlar: Yepyeni Tiyatro Örgütlenmeleri, 27 Mayıs 2017.
- URL-75, <http://www.kadikoytiyatrolari.com/hakkimizda/>, Kadıköy Tiyatroları: Hakkımızda, 25 Mayıs 2017.
- URL-76, <http://www.kadikoytiyatrolari.com/27-mart-dunya-tiyatro-gunu/>, Kadıköy Tiyatroları: 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü, 25 Mayıs 2017.
- URL-77, <http://mekanmacerasi.blogspot.com.tr/?view=snapshot>, Kadıköy Theatron, Mekân Üretim Süreci, 27 Mayıs 2017.
- URL-78, <http://www.kadikoytheatron.org/kadikoytheatronmekan.html>, Kadıköy Theatron Mekan Planları ve Görselleri, 27 Mayıs 2017.
- URL-79, <http://tiyatronline.com/sahneler/kadikoy-emek-sahnesi--4132>, Kadıköy Emek Sahnesi, Meydan Sahne Olarak Kullanıldığında, 27 Mayıs 2017.
- URL-80, <http://tiyatronline.com/oyunlar/babil-4438>, Kadıköy Emek Sahnesi, Esnek Sahne Alanı, 27 Mayıs 2017.
- URL-81, <http://tiyatrolar.com.tr/sahne/istanbul/oyku-sahne-tiyatro-acikca>, Kadıköy Öykü Sahne, Fuaye Alanı, 27 Mayıs 2017.
- URL-82, <https://www.youtube.com/watch?v=yMaTNQwMOac>, Öykü Sahne, 1. Sınıf Prova, 27 Mayıs 2017.

- URL-83 , <http://tiyatrolar.com.tr/sahne/istanbul/karma-drama>, Karma-Drama Sahnesi; Kara Kutu, Meydan Sahne Kullanımı, 27 Mayıs 2017.
- URL-84, <http://evdeyazar.blogspot.com.tr/2017/03/benim-komsum-tiyatro-sizin-komsunuz-kim.html>, Karma-Drama Sahnesi; Kara Kutu, Meydan Sahne Kullanımı, 27 Mayıs 2017.
- URL-85, <http://tiyatronline.com/hadi-othello-anlat-bize-ihanetin-inanmakla-ilgisini-2389>, Kadıköy Küçük Salon; Othello Oyunundan Bir Sahne, 27 Mayıs 2017.
- URL-86, <http://www.kucuksalon.com/galeri/foto-galeri/43>, Kadıköy Küçük Salon; Othello Oyunundan Bir Sahne, 29 Mayıs 2017.
- URL-87, <http://www.milliyet.com.tr/veronali-iki-centilmen-pembelar-detay-kultursanat-2330079/>, Emre Kınay ile Röportaj, ‘Veronali İki Centilmen’, 29 Mayıs 2017.
- URL-88, <https://www.durutiyatro.com/>, Duru Tiyatro, Hakkımızda, 29 Mayıs 2017.
- URL-89, http://tiyatronline.com/sahneler/moda-sahnesi_-kadikoy-4142, Moda Sahnesi; Büyük Salon, Perdesiz Çerçeve Sahne Düzenegi, 29 Mayıs 2017.
- URL-90, <http://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/sevket-coruhtan-bir-vefa-ornegi-daha-eski-tiyatrolar-baba-sahnenin-localarinda.kMinoE7b10Ohk73fqq9ohw/DzNpGyWW9kOMyKPxrk07Aw>, Şevket Çoruh’tan Bir Vefa Örneği Daha (Eski Tiyatrolar Baba Sahnenin Localarında Yaşıyorlar), Baba Sahne; İnşaat Aşamasında, 29 Mayıs 2017.
- URL-91, <http://tiyatronline.com/tiyatrolar/baba-sahne-4771>, Baba Sahne, 29 Mayıs 2017.
- URL-92, <http://www.gazetevatan.com/arabami-salonu-acmak-icin-kapora-olarak-verdim-1056232-pazar-vatan/>, Baba Sahne, 29 Mayıs 2017.
- URL-93, <http://www.tiyatrodergisi.com.tr/yanan-yikilan-kapanan-tiyatrolar-baba-sahnenin-localarinda-yasiyor.html>, Eski Tiyatrolar Baba Sahnenin Localarında Yaşıyorlar, 29 Mayıs 2017.
- URL-94, <http://tiyatronline.com/tiyatrolar/d22-3843>, D22 Tiyatro, 29 Mayıs 2017.
- URL-95, <http://www.gazetekadikoy.com.tr/savasa-asker-gozuyle-bakis-roportaj.6.html>, Savaşa Asker Gözüyle Bakış, 29 Mayıs 2017.
- URL-96, <http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/mahalleye-tiyatro-acmis-gibiyiz-i-1974>, Onur Ünsal ile Röportaj, ‘Mahalleye Tiyatro Açmış Gibiyiz’, 29 Mayıs 2017.
- URL-97, <http://www.theguideistanbul.com/article/moda-sahnesi-cultural-hub-kadikoy>, Moda Sahnesi: A Cultural Hub For Kadıköy, 30 Mayıs 2017.

- URL-98, <http://de.mekan.com/me kan/marla-cafe-restaurant/resimleri>, Living Room adlı alternatif sahnenin yer aldığı binanın zemin katında yarı açık mekân kullanımı ve sokak ilişkisi, 30 Mayıs 2017.
- URL-99, http://www.imgrum.org/media/1327471261379292997_1817078676, Entropi Sahne Sokağında renkli bir gün, 31 Mayıs 2017.
- URL-100, <http://www.alamy.com/stock-photo-caf-in-ali-suavi-sokak-kadiky-istanbul-asian-side-istanbul-province-61963123.html>, Nazım Hikmet Kültür Merkezine Giderken, 31 Mayıs 2017.
- URL-101, <https://www.pinterest.com/howtoistanbul/green-cafes-and-places/>, Nazım Hikmet Kültür Merkezine Giderken, 31 Mayıs 2017.
- URL-102, <http://www.kadikoytiyatrolari.com/platformun-senlikli-yuruyusu/>, Kadıköy, 27 Mart Tiyatro Günü Yürüyüşü, 31 Mayıs 2017.
- URL-103, <http://tiyatro.iksv.org/tr/program/480>, “Ev’vel Zaman” adlı oyunun afiş fotoğrafı, 31 Mayıs 2017.
- URL-104, <http://www.themaggar.com/evvel-zaman-bir-kentsel-donusum-hikayesi/>, Ev’vel Zaman : Bir Kentsel Dönüşüm Hikayesi, 31 Mayıs 2017.
- URL-105, <http://kultursanat.halkbank.com.tr/KulturDuragi/Tiyatro/donusum/3070>, Dönüşüm: Cambazın Cenazesi, 31 Mayıs 2017.
- URL-106, <http://ikincikat.org/oyun/yarininoyunlari1-cambazin-cenazesi/>, İkincikat, Karaköy, “Cambazın Cenazesi” adlı oyundan bir sahne, 2 Haziran 2017.
- URL-107, <http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/baski-ne-kadar-kuvvetlenirse-sanat-da-kendine-yeni-yollar-arar-i-9123>, D22 Tiyatro Sanatçıları ile Röportaj, ‘Baskı Ne Kadar Kuvvetlenirse Sanat da Kendine Yeni Yollar Arar’, 2 Haziran 2017.
- URL-108, <http://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sahne/pera-palaceta-bahar-temizligi-peranin-zamani>, Pera Palas’ta Bahar Temizliği: Pera’nın Zamanı, 2 Haziran 2017.
- URL-109, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/32418>, Tarık Buğra’nın Bildirisi, 2 Haziran 2017.
- URL-110, <http://www.mimesis-dergi.org/2014/02/bu-pavyona-gitmelisiniz-80lerde-lubunya-olmak/>, “80’lerde Lubunya Olmak” adlı oyunun afiş fotoğrafı, 2 Haziran 2017.
- URL-111, <http://www.kadikoy.bel.tr/Kurumsal/Stratejik-Plan>, Kadıköy Belediyesi Stratejik Planı, 16 Mart 2017

URL-112, www.sp.gov.tr, Kamuda Stratejik Yönetim, 16 Nisan 2017

URL-113, <http://medyascope.tv/2017/09/25/sehir-hepimizin-39-murat-guven-ile-istanbulun-sosyal-haritalari-uzerine-soylesi/>, İstanbul Sosyal Haritaları,
Konuk: Murat Güvenç, 16 Ekim 2017





EK-01

Örnek Mülakat Deşifreleri

Pınar Yıldırım,	409
Hakan Dursun	419
Onur Ünsal,	423
Damla Özen,	427





PINAR YILDIRIM İLE MÜLAKAT NOTLARI, 14.08.2016

Doktora çalışması için sanatçılarla yapacağımız görüşmelerin mülakat şeklinde olmasının daha iyi olacağını düşündük. Sizlerden gelen yönlendirmeler ve fikirlerle başka ufuklara da yol alabiliriz diye. Öncelikle ilk merak ettiğimiz Neden Kadıköy?

Öncelikle biz buralıyız. Konumlandırma olarak insanlar genelde Beyoğlu'nu tercih ediyordu. Kadıköy'de olmaz, mümkün değil diye düşünüliyordu. Araştırdık, aileme danıştım. Kadıköy'ün artık başka bir şeye dönüşeceğini ve aslında Beyoğlu'nun kültürel etkinlik anlamında artık biteceğini biz beş yıl öncesinden biliyor gibiydik. Ne yapılmak istediğini görmeye başladık. Daha Tarlabası'ndaki hikâyeler değişmeye başladığında bunun Beyoğlu'nuda etkileyeceği öngörülebildi...

...Mevlana felsefesi ile seçimimizi yaptık aslında. Kim olursa olsun gelebilsin tiyatroya diye. Tam Hasanpaşa'dayız aslında. Hemen şu yokuştan yukarı çıktığınızda Acıbadem mevkiindesiniz. Burjuvaların yaşadığı bir bölge sizi karşılıyor. Buradan karşıya geçtiğinizde ise Fikirtepe'ye düşüyorsunuz. Kentsel dönüşüme girmeden önceki haliyle düşük gelir grubuna sahip alt sınıfın yaşadığı büyük bir bölge. Biz bu iki ucun tam ortasındayız. Ne olursan ol gel ve birlikte tiyatro izleyicisi olalım dedik. Beş yıldır buradayız ama bu konumda gördük ki bizim seyircimiz Acıbadem'den değil Fikirtepe'den geliyor. Biz buna ilk başta çok şaşırдық. Bununla ilgili olarak hatırladığım çok ilginç bir diyalog var. Hemen biraz aşağıda bir bakkal vardı. Kapattı. Bir gün o bakkaldan alışveriş yapıyorum. Bir kadın geldi. Yokuşun yukarısında oturuyormuş. Konuşurken bakkalın kadına; "Ablacım bak ne kadar şanslısınız sizin evinizin dibinde de tiyatro var. Ben de gidiyorum çok seviyorum." dediğini duydum. Kadın; "Aaa, nerdeymiş, benim niye haberim yok? Ben de giderim. Harbiye Muhsin Ertuğrul'a giderim, Kadıköy Haldun Taner'e giderim, çok oyun izlemişiğim vardır" diye cevap verirken; bakkalın cevabı benim için çok anlamlı oldu: "Valla biz sürekli gidiyoruz çoluk çocuk, hep beraber akşam kepenkleri kapatıp tiyatronun yolunu tutuyoruz; galiba sizin biraz yokuştan aşağı inmeniz gerek". Hakikaten de bizim sahnemiz için biraz "o yokuştan" aşağı inmek gerekiyor.

Tiyatromuza hangi seyircinin gelmekte olduğunu görmemiz ile birlikte onlara yönelik çalışmalar da ağırlık kazandı tabii ki. İnsanlar ilk defa tiyatro seyrediyor; geliyor soruyor, merak ediyor, broşür alıyor. Biz de onlar için neler yaparız diye bakıyoruz. Esnaf bizi çok seviyor ve koruyor burada. Kentsel dönüşüme girdiğinden beri çok üzülüyoruz aslında. İnsanlar buradaki hayatlarını bırakıp gidiyorlar. Bizim aslında yoldaşlarımız gidiyor. Şimdi buraya plazalar dikilecek ve güya kültür seviyesi bizim

Fikirtepe’li halkımızdan yüksek olan yeni nüfusun buraya adım atmayacağından nerdeyse eminim diyebilirim.

...

Kentsel planlama ve mimari yaklaşımlarda tiyatro mekânlarının yer seçimi ve tasarımına istinaden, toplumdaki her kesimi tiyatro izleyicisi yapabilmeye yönelik olarak, çok ciddi stratejik eksikliklerin ve yanlışların olduğu kanısındayım. “Tiyatronun, toplumun sosyo-kültürel gelişiminde, demokratik kamusallığın gelişiminde, aktif rol alabilmesi için ne yapılabilir?” sorusuna cevap aramaya çalışıyoruz aslında.

Biz otuz sekiz tiyatroyuz Kadıköy’de. Şu sıralarda Kadıköy’de bir platform oluşturduk. Bu platformda kendi aramızda bu konuyu çok tartıştık. Moda Sahnesinin orda bir börekçi var. Geçen gün Onur Ünsal börekçiye gidiyor. İnanamıyorlar. “Siz nerelerdesiniz?” diye sormaya başlıyorlar. “Neden televizyonda yoksunuz?” “Ben buralardayım.” diyor Onur; “Siz nerdesiniz? Yanda tiyatromuz var neden orda yoksunuz? Haftanın yedi günü oyun oynuyorum.” Ama ısrarla onu televizyonda istediklerini söylüyorlar. Onur da ısrarla dizileri bıraktığını ve sadece tiyatro yapacağını söylüyor. Onur adamın inatla tiyatroyu istemediğini fark ediyor. Aslında belli ki adam, onu her gece evinde ağırlayabilmek istiyor. Tiyatroda ne kazanabileceğini, canlı, canlı insanlara dokunabileceğini, bir şeyler öğrenebileceğini bilmiyor. Talep de etmiyor. Biz de bu meseleyi kendi aramızda çok tartıştık. “Ne yapabiliriz?” dedik. En azından kendi tiyatrolarımızın çevresindeki insanlarla başlayalım dedik. Seyirci yetiştirmek konusunda uzun tartışmalar yaptık. On yıllık seyircimizi yetiştirelim diye bir proje attık ortaya. “21 Mahallede 21 Tiyatro” diye bir proje tasarlıyoruz şu anda. Buna da “Kamusal Tiyatro” diyoruz. Biz bunu belediyeye sorduk. Aslında bu mekânlarda bizler ne yapıyoruz tanıtmak istiyoruz. Senin komşunum ama sen beni tanıyorsun. Ben bir oyun üretirken ne yaptığımı bilmiyorsun? Maddi planlama nasıl yapılıyor? Mekân üretimi nasıl biçimleniyor? Işık ve ses imkânları nasıl sağlanıyor? İçerde oyun olurken fuayede neler oluyor? gibi sorulara varıncaya kadar seyircinin bilinçlenmesini istiyoruz. Derdimiz tiyatro eğitimi vermek değil. Derdimiz bilinçli seyirci yetiştirmek. Kültürel gelişimin kimseden uzak olmasını istemiyoruz. Sen manav olabilirsin ama bu tiyatro izlemeyeceğin anlamına gelmiyor. ...

... “Kamusal Tiyatro” nun birazcık derdi de bu mesele ile ilgili. Herkesin bu mekânlara gelebilmesi, kendini güvende ve özgür hissedebilmesi... Her türlü çeşitliliği barındırmak, herkesi eşit bir platformda bir araya getirmek istiyoruz. Seyircinin, tiyatro sanatçısının onlar gibi olduğunu görmesini, tiyatro sanatçısının burnu büyük insanlar olmadığını fark etmesini de istiyoruz. Ben bir mekânda beni tanıyan bir kasiyer kız ile konuşurken “Ben şimdi sizinle bu konuyu tartışmam ki!” diye söze başlıyor. Niye tartışmasın ki! İkimizde

bu dünyada yaşıyoruz bu ülkede nefes almaya çalışıyoruz. Benim senden öğrenecek senin de benden öğrenecek çok şeyimiz var.

....

Geçen sene sahnelediğiniz ve benim de seyretme imkânı bulduğum “Babil” adlı oyun bu açıdan bence çok farklı ve dolayısıyla çok değerliydi... Bize ait, bizden olanı anlatıyor ve çok can alıcı bir problemi sorguluyordu. Tiyatronun önemi bu anlamda daha da ön plana çıkmakta... Sen bu konuda neler söyleyebilirsin acaba?

Örneğin dikta rejimlerde, yönetim her yere adamlarını yerleştirebiliyor. Eğitim, ordu v.b. Böylelikle de her alanda kendi adamını yetiştirebiliyor. Ama bir bakıyorsunuz ki tiyatro içine adam yerleştirememişler... Tiyatro en zor kuşatılan alan oluyor... Tiyatro özgür ifadenin var olabildiği yer olduğu sürece var olabilir.

Tiyatro özünde edebiyat... Tiyatro’daki gelişmişlik düzeyi aslında düşüncenin ve düşünce özgürlüğünün de gelişmişlik düzeyini gösteren bir ölçüt aslında değil mi?

Bizim kökenlerimizde çok büyük sıkıntı var aslında. Bizim kültürümüz tiyatronun bu topraklarda gelişmesi açısından yetersiz. Muhsin Ertuğrul döneminde yurt dışına oyuncu gönderiliyor. “Gidin oradaki sistemi bir görün. Neymiş? Nasılmış? Öğrenin. Buradaki şu an çok eksik!” diye oyuncularını yurt dışına gönderiyorlar. O sıralarda, yurt dışında, Stanislavsky, Çehov kaynaklı doğal oyunculuk akımı var. Onu alıp Türkiye’ye getiriyorlar. Türkiye’de yirmi yıl o dönüyor. Son olarak yurt dışından in-your-face (suratına tiyatro) akımı geldi. Ama o bize geldiğinde İngiltere’de üç akım daha değişmişti. Sürekli bir geriden takip etme halimiz var. Bunun kökündeki nedeni eğitim ile alakalı aslında. Baktığımızda sorunun aslında eğitim ile alakalı olduğunu net olarak görüyoruz. Bizde tiyatro eğitimi nasıl? Yurt dışındaki tiyatro eğitimi nasıl acaba? Yabancı ekipler buraya geliyor onlardan gidip workshop almaya çalışıyoruz. Ama Burada yapılan workshoplar yeterli olmuyor. Üç günde onların sistemini çözmek mümkün değil. Oyuncu olarak onun sitemini yarım yamalak algıladığımı zannediyorsun, kendin uygulamaya çalışınca olmuyor, sonra diyorsun ki “Yok ağabey ya! Bunlarla bir yol alınmaz!” Ama durum sanıldığı gibi değil ki... O adamlar bunu yıllardır çalışıyorlar. Sen burada üç gün görüyorsun ya da görmüyorsun bile; sadece kitabını okudun. Uygulamasının aslında nasıl geliştiğini bilmiyorsun. Sonra kendinde olmayınca, akımın kendisini hemen değersizliğe mahkûm ediyorsun.

Eğitimden bahsetmişken hemen merak ettiğim bir soruyu sormak istiyorum. Eğitim içerisinde tiyatronun varlığını çok önemli görüyorum. Dolayısıyla bir okul binasının yakınında ya da kendi bünyesinde bir tiyatro mekânının yer almasının, öğrencilerin felsefi

gelişimleri açısından çok önemli rol oynayacağı zannındayım. Bu konuda senin fikrini de öğrenmek isterim.

Bunu konservatuarlılar için mi söylüyorsun yoksa tüm okullar için mi?

Genel. Tüm okullar için.

O zaman hemen sana şu örneği ilk olarak vereyim. Hemen bizim burada Okan Üniversitesi var. Konservatuarları varmış, iki yıllık. Sahneleri yok. Şu an bizim tiyatroyu kullanmaya başlayacaklar. Eylül ayından itibaren bizde çalışıyor olacaklar. Dersleri burada olacak. Bizim için de çok heyecan verici. Zira belki de yarın, bir gün birlikte sahneye çıkacağımız kişileri tanmış olacağız. Tiyatro öğrencilerine gidip sorsanız; o kadar az tiyatro izliyorlar ki! Bu eğitim sisteminin hatası. Çünkü mesafeler çok uzak. Ben Yeditepe Üniversitesinde okudum. Yeditepe Kayışdağı'nda. Yurtta kalıyorsan, ya da evini oralarda kiraladıysan şehre çok uzaktasın. Şehre inip bir tiyatro seyretmek istediğinde geri dönüşte geri dönebileceğin otobüs seferi kalmıyor. Bu çocuk evine nasıl dönecek? Saat altıda dersler bitiyor. Sekiz buçukta şehir merkezinde oyun başlıyor. Kayışdağı'ndan çıkıp Taksime nasıl gidecek, nasıl yetişecek? Seçkin Selvi eleştiri hocamızdı. Haftada dört oyun seyretmezsek bizi derse almıyordu. Biz haftada dört oyun izlemek zorundaydık. Çok çile çektik. O zamanlar AKM ve Aziz Nesin sahneleri vardı. Onlara yetişmeye çalışıyorduk. Şimdi onlar da yok!

...

Çalışmamızın bir aşamasında Kadıköy'de sizler gibi mekânlarını kendisi üretmiş olan tiyatroların mekân planlarını incelemek istiyoruz. Belki sizlerinde farkında olmadan oluşturduğunuz tiyatro mekânlarının genel anlamda ihtiyaç duyduğu temel bir takım kriterler ortaya konulabilir mi acaba diye merak ediyoruz.

Biz mekâna taktık aslında şu aralar... Mekânı çok işlevli kullanamıyoruz. Bizim bu mekan labirent gibi. Adeta matruşka bebekler gibi... İç içe odalar var. Projesinde bu kat otopark alanı olarak yapılmış. Bundan öncesinde, bir tekstil atölyesi ruhsatsız olarak işletiliyormuş. Çok kalabalık ekip olduğumuz için bir bölümü dinlenme kulisi ve okuma prova alanı olarak değerlendirdik. Birkaç kulisimiz var. Müzisyen Odamız, makyaj odamız, ışık odamız, seslendirme odamız, kostümhane, alt katta bir dekorhanemiz var. Bu bölümleri uygun bulduğumuz şekilde bu iç içe odalara yerleştirdik. Ama sonra dedik ki; "Biz burayı işlevli kullanamıyoruz!" Birkaç mimar arkadaşım geldi. Ben onlara; "Benim şu anda ihtiyacım olanlar şunlar... Ama benim aklıma gelmeyen, daha işlevli olabilecek senin aklına gelen şeyler olabilir... Nasıl olabilir?" diye danıştım. Üç mimar arkadaşım da ayrı, ayrı baktı. Hepsini ile aynı şekilde konuştum. Ama işin komik tarafı her seferinde, aynı şekilde, şöyle bir durum meydana geliyordu. En sonunda ben kendimi konuşurken

buluyordum: “Ya! Şurayı ikiye bölsek, kocaman bir alan var, alçıpan ile kesip şurayı ofis yapsak acaba nasıl olur?”. Arkadaşım da bana “Aaa! Evet çok iyi fikir!” diyordu...

Orada emek harcayan, mekânı yaşayan kişinin çok önemli ve değerli öngörülleri oluyor demek ki!

Sahne yapılırken yine bizimle beraber mimar arkadaşımız vardı. Ama ben tarif ediyordum. “Arkadaşım bak burası sahne... Şurayı kapatacağsın. Orayı açalım. Burada tuvaletler olsun. Bu kocaman tek mekânı üçe bölelim. Olur, mu acaba? Sence nasıl olur?” Arkadaşımız, “Aaa! Tamam, sen zaten yapmışsın!” dedi.

Mekân üretiminde, o mekânın kullanıcısının öngörülleri, mesleki tecrübe ve bilginin önüne geçebiliyor demek ki?

Tabii mimarların binanın yapısı ile ilgili öngörülleri çok önemli. Bir iç mimar ile çalışıldığında biz isteriz o yapar. Ama mimar dendiğinde konu binanın yapısı ile ilgili olduğundan, ben, “Şu kolonu yok edelim arkadaşım!” dediğimde, mimarın “Kolonu nasıl yok ediyorsun! Saçmalama!” demesi gerekir...

...

Tiyatronuz toplam kaç metrekairelik bir mekânda yer alıyor? Sahneniz ne kadar bir alan kaplıyor?

300 m²... Bizim sahne ‘meydan sahne’. Oyununa göre sahne ve izleyici düzeni değişiyor. Tam kapasite kullandığımızda 100 kişilik diyebiliriz. Şu an aşağıda 60-70 kişilik bir seyir salonu kurulu sanırım.

Mekânın üretiminde sizler birebir rol aldınız değil mi?

Evet, evet! Nerdeyse hiç usta çalışmadı diyebilirim. Alçıpanı çekemediğimizde usta gelip yaptı ama badana boyasını biz yaptık. Ya da o alçıpanı yaparken ben izledim; “Ağabey, bu nedir? Bunu böyle yapınca ne oluyor? Bunu böyle nasıl karıştırıyorsun? Neyle sürüyorsun?” diyerek işi kapmaya çalıştım. Çünkü yarın öbür gün param olmadığında o işi ben yapmak zorunda kalacaktım. Dekor mantığıyla gidiyoruz. Dekor biz tasarlıyoruz aslında. Sonra uygulamacıya bırakıyoruz. Kolay taşınabilir olması lazım, az yer kaplaması lazım ve sağlam olması lazım. Emek sahnesinde de duvarlarının rengârenk olması, mekân merdivenlerinde masal isimlerinin yazması gibi unsurlar bizim seçimlerimiz ve kararlarımız.

Emek sahnesine ilk defa geldiğimde ve kapısından içeri adımımı atar atmaz, “Burası nasıl bir yer? Masal diyarı gibi!” diye düşünmeden edememiştim. Bunu iltifat olarak değil gerçekten bu duygunun atmosferini inşa edebilmiş olmanız dolayısı dile getirmek istedim...

Çünkü tün inşa sürecinde insanın içine dokunan hikâyeleri var bu mekânın...

....

Sence kültür ve sanat açısından tiyatroyu besleyecek hangi mekânlar tiyatro çevresinde olabilir?

Şu an söylediğin şey benim de kafamı açtı. Ben onun bir notunu alacağım. Sahaf dedin de... Sahnenin önüne ikinci el kitap satışı gibi bir şey yapılabilir. Gelen giden baksın!

Moda sahnesi bu konuda çok değerli bir örnek; sahaf çarşısı ile bir arada!

Evet, gerçekten bu çok güzel bir birliktelik... Ben çok arzu ederim ki bir sergi salonu da olabilse keşke! Sinema olabilir tabii ki. Sanatın diğer tüm dallarını da çevresinde barındırabilse keşke...

Her yer bugün kentsel dönüşüme kurban gidiyor. Bir on yıl sonra muhtemelen hepimizi buralardan çıkartacaklar. Beyoğlu'nda bütün arkadaşlarımız mekânlarından çıkıyorlar. İngiltere'den esinlenerek artık şöyle demeye başladım; Bize bir sokak versinler! Biz hepimiz orada olalım ve beraber olalım. Çünkü birliktelik çok önemli! Benim bir ışığım patlarsa, o gece oyunum varsa ortak 'whatsapp' hesaplarından en yakındaki tiyatroya ulaşmaya çalışıyorum "Ağabey bana ışık ulaştırabilecek biri var mı?" Biri cevap veriyor "Gel, gel! Benimkini alabilirsin." Öteki diyor ki "Ya! Benim de dört sandalyeye ihtiyacım var." Bu sefer ben yazıyorum hemen; "Bizimkilerden yolluyorum..." diye. Bu şekilde birbirimiz ile sürekli bir dayanışma içerisindeyiz ve bu gerçekten çok önemli.

Bizim bir 'Alternatif sahneler birliği' var. Kadıköy Tiyatrolar Platformu. İyi arkadaşız. Yaşlarımız birbirine yakın. Biz onlarla da daha çok toplumsal şeyler yapmaya çalıştık...

Kadıköy Platformundan önce Kadıköy'de biz birbirimizi tanımıyorduk. Platformdan önce ben onun tiyatrosuna gitmem dediğim insan ile yan yana duruyorum; ağabeyim, ablam diyorum. Konuşuyoruz. Fikir alış verişi yapıyoruz. Birbirimizi rakip görmüyoruz. Fikrimi çalacak diye korkmuyorum. Yan yana olunca aslında bunun fikir üretmek açısından ne kadar büyük bir kazanç olduğunu görüyorsun. Ama yan yana olmadığında bunu anlayamıyorsun. Birlikte olabilmek çok güzel... Ben "Birlik" lafını çok seviyorum.

Tiyatro emekçileri 'Görünmez' mekânlarda varlık buluyorlar. Sonra da bu mekânları sürdürülebilirlik çabası giriyordu işin içine...

Biz burada Belediye ile birlikte çalışabildik. Kadıköy'deki tiyatroların haritalarını çıkardık. Kadıköy yakında basacak bunları. Numaralarımız var. Açıklamaları var. İnsanlar buradan takip edip bulabilecekler. Güzel bir karikatürist arkadaşımız var, bunları o yaptı. Belediye açısından hedefimiz buradaki tiyatroları belediyenin sahiplenmesi. Belediye de bize bu konuda gerçekten destek oluyor. Aykut bey bu konuda

gerçekten çok daha etkin çalışan bir adam. Aykut Bey geldiği yıl dünya tiyatrolar gününde bize orkide yolladı. Şok olduk. Kendi numarasını yazan bir kart ile beraber. Sonra kendisi hepimizi çağırdı. Platform bu şekilde kuruldu! Bir konsey yapıldı. Dertlerimizi dinlemek istedi. Dedi ki; “Siz toplanın. Hep birlikte tartışın. Sonra bu ortak karar verdiğiniz dertlerinizi bize getirin.” Bize aslında bir anlamda örgütlenmenin yolunu göstermiş oldu. Biz de platformu öyle kurduk. Kurduktan sonra da projeler geliştirmeye başladık. Mesela bir tiyatro müzesi yapmak istiyoruz. Kadıköy’de belediyeye ait bir karikatür evi açılıyor ve bence bir karikatür evinin olması çok kıymetli. Aslında Kadıköy belediyesi de kültürün gelişimi anlamında, bize, siz de bize yardımcı olun dedi. Biz de neler olması gerektiğini söylüyoruz. Dünya tiyatrolar gününde yürüyüşümüz oldu. En önemli sloganımız “Seyirci uyuma! Tiyatrona sahip çık!” oldu...

...

...Salı Pazarının gidişi de aslında bize zarar verdi diyebilirim. Biz pazarın olmasından çok mutluyduk mesela...

Ne açıdan mutluydunuz?

Bir sürü insan geliyor geçiyordu. Görüyor ve uğruyordu. Poşetleri taşırken yorulan teyzelerin uğradığı oluyordu. Biz ona burada çay ikram ediyorduk, sohbet ediyorduk, sonra gidiyordu. Ayrıca ihtiyaçlarımız açısından da bizim için çok önemliydi. Kumaşlar mesela... Kumaşın, kostümlerin çok ucuza satıldığı bir alan vardı! Biz mutlaka gider alışveriş yapardık. Sahnede, burada sürekli yemek kaynıyor. Hemen gidip, oradan sebzemizi alıp, dolabımızı çok daha uygun fiyata doldurabiliyorduk. Tüm sirkülasyondan biz çok mutluyduk. Civarda çok fazla esnaf lokantası vardı. Sebebi pazardı. Şimdi onlardan birçoğu kapattı. Çünkü insanlar gelip oralarda yemek yiyorlardı. Artık o sirkülasyon yok! Kentsel dönüşüm aslında bu anlamda ciddi bir sıkıntıya yol açtı buralarda. Dönüşüm ardından mutlaka ciddi bir değişim yaşanacak. Buraya taşınacaklar ile giden Fikirtepelili vatandaş arasında ciddi bir fark olacak. Aynı olmayacaklar.

Oraya lüks kafeler yapılacak mesela... Ha! Bu bizim işimize yarayacak mı? Bir yönüyle evet... Çünkü bize gelen seyirci diyor ki; “Buralarda oturabileceğim bir kafe, bir şeyler içebileceğim bir yer var mı?” diyor. O zaman olacak belki de... Bu hoş bir şey mi? Benim için değil. Savunduğum düşünceye çok aykırı bir noktada. Çünkü öncelikle hayat çok pahalılaşacak. Seyirci profili değişecek. Ben bundan memnun olacak mıyım? Olmayacağım. Çünkü biz hiçbir zaman tasarlamadık böyle kürküyle gelen insanlara oyun yapmayı... Tamam, o da olsun. Ama zaten onun hedefi başka... O burada bir görünmek için geliyor tiyatroya. O zaman geldiğinde, biliyorum bana birçok şikâyet mailleri yağacak. Çünkü çok daha büyük bir konfor arayacaklar. Büyük bir ihtimal ile biz de

buradan o zaman gideceğiz. Ama zaten seneye bizim buradan gitme ihtimalimiz de var bir yandan. Başka bir mekâna taşınmayı düşünüyoruz.

Aynı semtte mi?

Kadıköy'de olacağız. Aslında Belediye buraya değer veriyor. Biz destek verelim sana diyor. Hatta şöyle bir şey oldu: "Senin sahnenin etrafında bir sinema salonu yok. Kültür ile ilgili bir şey yok." dedi. "Acaba senin sahnende biz bir sinema imkânı yaratsak, ücretini de biz karşılasak, haftada bir gün halka ücretsiz açar mısın?" diye sordu. "Tabii ki de!" dedim. Böylelikle, buradaki halka, ücretsiz de gelip buraya bir şey yapabilme imkânı doğmuş olacak. Bu gerçekten de çok önemli ve değerli bir şey bizim için. Belediye bu konuda destek olmuş olacak. Bizim sadece şöyle bir derdimiz var. Biz daha büyük bir sahne imkânı sağlamak istiyoruz. Başka mekân bu anlamda gerekli... Ama bunu tek başımıza yapamıyoruz. Ben eğer ki para kazanabilirsem dışarıda, başka işlerle burası kalsın istiyoruz. Ama kardeş tiyatro ekipleri ile beraber üç tiyatro olarak yeni bir mekâna geçmek istiyoruz. Adına da "Birlik" Tiyatro demek istiyoruz. Zaten bu yıl sözleşmemizin son yılı.

Bu çabalardan çok ciddi bir deneyim elde ediyorsunuz aslında. Şimdi mekân ararken, seçimlerinizde, herhalde çok daha hızlı karar verebiliyorsunuzdur değil mi?

Kesinlikle evet! Hemen anlıyorsun zaten "buradan tiyatro olmaz!" diyorsun. Hemen tavana bakıyorsun mesela... Beş metre imkân var mı?

Açıkçası ben ilk Tiyatro Hal'i gördüm. Gördükten dört ay sonra burayı açtım. Hatta o zamanlar Tiyatro Hal'i bilen seyirci ve arkadaşlar burayı görünce; "Aaa! Aynı Tiyatro Hal gibi! Tiyatro Hal'e çok benziyor" diyorlardı. Çünkü zaten ben onlara bakıp; "Hımm... Ağabey, yerde ne kullandınız? Mineflo mu? Şurada ne yapıyorsunuz? Burayı ne yaptınız?" diyerek, onlarla danışıklı dövüştü verdiğim kararlar ile mekânı biçimlendirdim. Şimdi ben deneyimleri aktarabiliyorum... Artık benim sahneme bakıp, gidip yer açan oluyor.

Çaktırmadan çiraklık yaparak mimar görüşüne de sahip olmuşsunuz kanımca...

Ya galiba evet... Zaten bir mekâna girerken duruşumuz değişiyor. Şöyle bir alacaklı pozisyona geçiyoruz. Giderlere bakıyoruz mesela ve hemen "Bunun giderleri sıkıntılı ağabey!" diyebiliyoruz. En çok dikkat ettiğimiz şey giderler! Rutubeti var mı? Duvarları vurarak gelen sese göre kontrol ediyoruz. Duvar neden yapılmış? Tavan yükseklikleri kontrol ediliyor.

Peki, herhangi bir kaza yaşadınız mı? Binanı yapısından ötürü...

Yaşadık! Gider problemi yaşadık biz.

Taştı mı?

Taşmak ne demek yahu! Kafamızdan aşağı yağdı... Sahnenin basına açılış gecesiydi. İnşaatı bitirdik. Çalışmaları bitirdik. Temizlik yapıyoruz. Büyük temizlik yapılıyor. O sırada vardiyalı çalışıyoruz. 20 kişi yemek yiyor. 20 kişi temizlikte. Kırk kişi vardiyalı temizledik. Her şey bitti. Çok da erken bir saatte bitti. İnanamadık! Hatta “Eve gidip dinlenebileceğiz!” dedik. Gamze geldi; “Abla tuvaletlerden birisinde sorun var. Tıkalı galiba!” dedi. “Tamam dedik onu kapatın. Yan taraftakini kullanalım. Açılıştan sonra bakarız” dedik. Sonra Gamze bir daha geldi; “Abla buzdolabı bozuldu!” dedi.

Bak şimdi bunu niye anlatıyorum o kısmı sonra anlayacaksın...

Sonra yine geldi Gamze. “Hayırdır, Gamze baykuş! Ne oldu yine?” dedim. “Abla...” dedi. Tavanlarda tesisat geçen yerlerin altını alçıpan ile kapatmıştık. “Alçıpanların oradan bir sızıntı var...” dedi. O zaman bizim üst katımızda başka birileri vardı. Demin söylerken unuttum bak! Yukarda bir oyuncu ajansı vardı o kapattı. Biz geldikten sonra kapanan mekânlardandı. Herkesi dolandırmış. Herkese borç takmış. Esnafa da “Emek Sahnesiyim” diye kendini tanıtıyormuş. Esnaf benim kapımı çalıyordu; “Sizin borcunuz var!”. Soruyordum, “Nerden geliyorsun? Benim ne borcum varmış?” Sonra öğrendik ki bunlarmış. Bir gecede kapatıp ortadan yok oldular. Üç aylık da kira takmışlar sahibine... Bak şimdi; ben o ev sahibine demiştim ki; “Üstü de bana ver. Her ikisine beş bin vereyim kapatalım. Buraya da 3200 kira veriyorum. Bana altı yedi binden aşağıya mümkün değil dedi. Ona gitmiş 1200’e kiraya vermiş. O gün bugündür dört-beş yıldır orası bomboş duruyor... Neyse işte... Gamze gelmişti. “Sızıntı geliyor!” dedi. Gittim sızıntı gelen yere, böyle bakıyorum... Önce “Tesisatçıyı arayalım ne olur ne olmaz” dedim. “Bu arada, şunu da kirayım bari de biriken su aksın” diyerek elime bir şey aldım. Vurdum ki delinsin de pis su aksın. Su akmaya başladı akanları temizliyorlar biz de dalga geçiyoruz; “Ben yaptım! Ben yıkarım!”... “Ben yaptım! Ben yıkarım!”... Bu arada su sürekli akmaya devam ediyor. Tesisatçı falan geldi. Poşetler buldular, suya poşetleri tutuyorlar. Ben de tam ortadayım. Tam o sırada vardiya değişiyor. Yemek yiyenler çalışmaya başlayacak. Diğerleri yemeğe gidecekler. Yemin ederim, yukardan halı düştü sandım! Halı! Aşağıdaki sahneyi düşün! Komple sahne! Ortalıkta inanılmaz bir koku! Herkes kaçıştı. Tesisatçı ile bir arkadaşımız daha kaçamadı! Kafalarından aşağıya döküldü! Kusan kusana! Ertesi gün açılış var... Benim sinir krizi geçirdiğim bir andı... Yukarıdakiler yüzündendi. Tuvaletlerinde bir sıkıntı olduğunu biliyorduk. Demiştik ki “Bakın büyük bir sıkıntı var mülk sahibine söyleyelim!” O gün özellikle rica etmiştik; “Ne olur bugün kullanmayın yarın açılış var. Siz lütfen, ya bizimkini ya da Pizza Bulls’un tuvaletlerini kullanın.” Meğersem orayı yenilerken bütün harçlı pisliklerini giderlere boşaltmışlar... Pizza Bulls’dakiler de kalan atık yağlarını döküyorlarmış o da donduruyormuş! Olan tabii en

alttaki bana oldu! Dış duvardan gider vardı haftada üç gün vidanjör geliyordu buraya! En sonunda “Vidanjör ile evleneceğim ki masrafım azalsın!” dedim. Bir yıl boyunca bunu çektik...

Şimdi birinci yılımızın kutlamasına geleceğim...

O gün birinci yıl kutlaması var. Yine bir gün önce Gamze geldi; “Abla buzdolabı bozuldu!” dedi. “Ne!” dedim, “Tamam idare etmeye çalışalım” dedim. Gamze gitti sonra bir daha geldi; “Abla tuvaletlerden birinde sıkıntı var...” “Gamze!” dedim; “Seni öldürürüm! Birinci yıl kutlamasında ‘Merhaba beni hatırladınız mı?’ diyorsun yahu!”. Tuvalete gittim. Baktım ve dedim ki; “Ben hatırladım. Sen bizi hatırlama!”. Kubura eğildim, böyle bakıyorum. “Çek bakayım sifonu oradan...” diyorum, “Bakayım buradan bir şey olacak mı?” Tuvaletteki su kalp gibi, böyle, böyle atıyor... “Oğlum, büyük sıkıntı var burada!” dedim. O sırada kim nereden kullanası vardı bilmiyorum. Aşağıda bir oyuncu tuvaleti vardı. Şimdi orayı kullandırtmıyoruz. Oraya biri girmiş. Bir çektik! Benim suratıma foşş!

Yani bu gider konusunda bayağı deneyimliyiz anlayacağın...

Peki, oyuncu yetiştirmek, deneyim aktarımı sağlamak adına bu mekânı nasıl kullanıyorsun?

...Önce bir sene, asistan olarak koyuyoruz onu buraya. Her oyunumuzun reji asistanlığını yapıyor, kostüm, dekor, aksesuar sorumlusu oluyor. Işık başında duruyor. O süreçte dramaturjinin ne olduğunu öğreniyor. Kostüm tasarlamak, dekor tasarlamak... Bunların ne olduğunu, tiyatro için nasıl bir önem taşıdıklarını öğreniyor. Sonra işletmeciliği de az çok başlıyor öğrenmeye... Gişesinden, mutfağına kadar...

...Bu arada biz onu kolay, kolay tanışamayacağı ya da çok sonra tanışabileceği bir yönetmenle bir araya getiriyoruz. Burada onun ile birebir tanışmış ve çalışmış oluyor. Okumadığı kadar kitap okumak zorunda kalıyor. Her gelen buradaki bir oyuncu; “Şşşt! Bana bak! Bunu okudun mu sen?” diyor Eğer O, “Okumadım.” derse; “Oku! Haftaya konuşacağız bunu!” diye ödev veriyor. Tartışmalarımız oluyor kendi aramızda. Biz ona ‘kültür alış verişi’ diyoruz. Onlara kitap söylüyoruz. Onlarla beraber aynı kitabı biz de tekrar okumuş oluyoruz ya da hatırladığımız kadarıyla oturup sohbet etmeye başlıyoruz. Bu sohbetler pek çok farklı açılımlar sağlıyor. Böylelikle genel kültürleri de gelişmiş oluyor. Keşke bütün okula giden çocuklar tiyatrolarda asistanlık yapsalar...

...Ben eskiden burada yetiştirdiğim çocukların gitmesine çok kırılıyordum. Onu evlat gibi görüyorsun. Ama artık kırılmıyorum. Şimdi; “Benden alabileceğini aldı. Daha fazla zaten yol alamazdı. Benim ona verebileceğim, onun da bana verebileceği bu zamana kadar buymuş...” deyip yolcu ediyorum. Gitsin başka yerlerde oyun oynasın. Ama kapımız ortak yine de... Bir yerlerde buluşabiliyoruz...

HAKAN DURSUN İLE MÜLAKAT NOTLARI, 01.09.2016

Hakan Bey, öncelikle filminiz için sizi tebrik ederim. Ayrıca da çok teşekkür ederim. Son iki aydır konu olarak ele aldığımız ve var olan emek gücünü görerek bu değeri ortaya çıkarmaya çalıştığımız mekânları incelemekteyim. Bu mekânlar ve bu mekânlara can veren kişilerin idealleri ve bu idealler çerçevesindeki emekleri gördüğümünden ortaya çıkardığınız filmin tahmin edilebilenin ötesinde bir değeri olduğunu düşünüyorum. Türkiye kültürel tarihi açısından, emek üretiminin gücünü ve sanatçıların idealistliklerini anlayabilmek açısından inanılmaz bir eser çıkarmışsınız. Biz de doktora çalışmamızda mekân üretimi ve kamusal alan ilişkileri açısından bu mevcut yapıyı incelemek istiyoruz. Alternatif tiyatro hareketinin kamusal alan olması ve demokratik yapıya katkısı açılarından neler diyebilirsiniz?

Buralar aslında kamusal alanlar ama klasik manada bildiğimiz kamusal alanlar değil. Çünkü legal değil. Sadece belli bir kitlenin gittiği belli bir kitlenin takip ettiği mekânı paylaştıkları ortak bir alan burası... Yeşim Özsoy'un güzel bir lafı var; "Siz bir yere ses getirerek eski bir binayı, bir apartman katını, bir evi, bir eski bilardo salonunu aslında tiyatro salonuna dönüştürerek kamusal alanda bir sanat mekânı yaratmış oluyorsunuz". Kültürel hayata katkı sağlamış, değer katmış bir hareketiniz oluyor. Bunu aslında bir yönüyle devletin de desteklemesi lazım. Ama genellikle bizde köstek olunuyor. Tiyatro açıldığı zaman "Vergisini alalım! Onları denetleyelim! Nasıl bir tiyatro yapıyorlar?" biçiminde aslında mekânın sürdürülebilirliğini tamamen zorlaştıracak uygulamalar daha fazla oluyor. Demokrasi ile bu konunun nasıl bir bağı olur onu tam açıklayamam belki ama baskı ve şiddetin olduğu dönemlerde bu tip hareketlerin çoğaldığını gözlemliyoruz. Hatta baskı ve şiddetin hemen arkasından gelen dönemlerde, darbe dönemlerinde ya da tek parti dönemlerinde, başladıkları değil ama hâkimiyetlerinin sürdüğü ileri dönemlerde çok artışları olmuş bu hareketlerin. 80 darbesinden sonra tiyatrodaki büyük bir alternatif hareket başlıyor. 2000'li yıllarda ekonomik krizden sonra da, sadece ekonomik kriz değil tabii ki, dünyada savaşların patlak verdiği, tüm dünyada milenyum çağı bunalımının yaşandığı bir dönemde yine alternatif mekânlar çok fazla ortaya çıkmaya başlıyor.

Dünyanın genelinde de böyle bir paralellik var aslında. Mesela Thatcher dönemi İngilteresinde de aynı şekilde alternatif oluşumlar ortaya çıkıyorlar. Çünkü insanlar kendilerini ifade edecekleri yer bulamadıklarından, yani aslında demokrasi azaldıkça, faşizan ya da tek yönlü eğilimler arttıkça, insanlar kendi mekânlarını açmaya ya da var olan yerleri tiyatroya dönüştürmeye başlıyorlar. Günümüzde artık sinema çok ticarileşti. Heykel, seramik, müzik gibi sanat dalları da açıkçası ne siyasi ne de sosyal anlamda çok aktif değiller. Bu anlamda, bu alanlarda çok fazla yenilik de yok aslında. Şu andaki

yenilik, ses ve hareket arayışı tiyatrodadır... Kendi kendini ifade etme biçimini, fikir özgürlüğünü en fazla kafaya takmış olan iki sanattan biri tiyatro, diğeri de sinema...

...Zaten tiyatronun sadece sahneye değil bir de prova mekânına ihtiyacı var. Belki ders yapılacak ise ders yapılacak yere de ihtiyacı var. Muhsin Ertuğrul'un lafıydı galiba "Tiyatro binadır..." der. Binanız yoksa tiyatrouz da yoktur aslında. O yüzden tiyatro binasıyla vardır ve tiyatro binaları çok kıymetlidir. Dolayısıyla tiyatroun böyle bir zorunluluğu da var. Tiyatroun bir mekâna ihtiyacı var. O yüzden de tiyatroucular alternatif sözler ve arayışlar için kendi mekânını yaratmak zorunda. Yani bu, işte, Pınar'ın bahsettiği gibi eski bir tekstil atölyesinin sahneye dönüşmesi de olabiliyor, ya da benim filmimde bahsedildiği gibi, kuaför salonu ya da bilardo salonu ya da bir oto yıkama da dönüştürülebiliyor. Bu aslında tamamen "çözüm odaklı" bir arayış. Yani bir adam bir oto yıkamanın kapatmak üzere olduğunu belki araştırıyor, belki tesadüfen görüyor, bakıyor; "Şurası sahne olur, şurası seyirci için uygun, sandalyeleri buraya koyabiliriz, şurası da belki fuayemiz gibi bir yer olur..." diyor. "Buradan bir sahne yapabilir miyiz?" Temel soru bu... Yapılabilecek yerlerde yapılıyorlar. Bunun öncülleri evde tiyatrodur. İnsanların evlerine giderek ya da kendi salonlarını sahneye dönüştürüp oyun sergileyen tiyatroucular oldu. Bu uzun süredir de var olan bir yaklaşım. Yani eve gitmek ya da kendi evine çağırmak dışında dönüştürülebilmiş yerleri de ortak kullanmak gibi şeyler söz konusu. Bakıyorsunuz, Bo Sahne, Tatavla Sahne ya da Kumbaracı50 fark etmez, bağımsız sahnelerin çoğunda, sadece o kişiler oyun koymuyor. Başka alternatif tiyatro grupları ya da oyuncular ve yönetmenler de orada oyun koyuyorlar. Çünkü mekân kısıtlı, bakıyorsunuz belki 200 belki 200'den fazla tiyatro grubu var ama 30 ya da 40 tane mekân var. Bu mekânların hepsini de sağlıklı bir şekilde kullanamıyorsunuz. Ayrıca takvimler çakışabiliyor. Prova olabiliyor, oyun olabiliyor ya da tarihler tutmuyor. Bazen çok daha fazla prova yapmanız gerekiyor. Sizin prova saatine başkasının oyun koyması gerekiyor. Dekor gibi sorunlar var. Dekor her zaman çok kolay taşınabilen ve değiştirilebilen bir şey değil. Kolay taşınabilen halleri de var ama bir mekânı seçerken dekorunu, sahnesini, alan derinliğini yani o mekânın kullanılabilir biçimini, her şeyi düşünüyorsunuz.

Alternatif yapılar olduğu için sözümün başında da bahsettiğim gibi çok fazla destek değil de köstek olduğu için bu yerler, bu mekânlar çok da fazla ayakta kalamıyor. Dolayısıyla sürekli bir değişim hali de söz konusu. Yani bir bakıyorsunuz bir mekânda en fazla 5 ya da 10 yıl birçok grup sahneye çıkmış sonra bakıyorsunuz orası bir restorana dönüşmüş olabiliyor. Ama şehrin mesela başka bir küçük kafesi, belki daha önceki işletmesi batmıştır, uzun süredir kiraya da verilmiyordur gibi seçeneklerden, orası birden yeni bir tiyatro mekânına dönüşebilir. Gene şehir merkezi olmak durumunda tabi ki...

Bu arada biz bunu Kadıköy ve Beyoğlu merkezli bir şekilde konuşabiliyoruz. Bağcılar, Avcılar gibi seçenekler çok fazla yok açıkçası... Buralarda adı kültür merkezi olan, mimari açıdan bayağı kusurlu tek düze yapılarda, belediyeden, ilçe encümeninden izin alınarak, destek istenerek belki belli miktarda ücret de ödenerek insanlar sahneye çıkıyorlar. Ama buralarda sahne var diyemeyiz. Çünkü sahne aslında sabit, yeri olan bir şeydir ve o sahne bir tiyatro grubunundur. Yani orası, AVM'lerin içindeki ya da Belediyelerin kültür merkezi dedikleri ve aslında bir çok farklı kültürel etkinliğe sahne olan ama sanatsal etkinliğe hiç sahne olmayan mekânlar değil! Tiyatro sahnesi dediğiniz yer adı üzerinde "Tiyatro Sahnesi"dir. Ana faaliyeti tiyatro sanatı üzerine kurulu bir yerdir. Bu 'black box' bir yapı da olabilir, bir kafeden, restorandan ya da depodan dönüştürülmüş bir yer de olabilir ama burası 'sahne'dir. Şehrin içinde her yerde görebileceğimiz yapılar değil bunlar. Şehir merkezlerinde olan yerler. Ankara'da sanırım bir ya da iki tane sahne vardı onlar da yine merkezde, ortalardaydı ama biz daha çok tabii İstanbul merkezli konuşabiliyoruz. Bu da Beyoğlu ve Kadıköy... Yani başka çok fazla seçenek yok.

O merkezdeki yerler, film de ifade ediliyor sanırım; kimisi fırından kimisi otoparktan çevrilmiş mekânlar... Peki, ama neden bu mekânlar seçiliyor?

Bu mekânların kuranların şöyle bir hedefleri var: İnsanların sizin sahnenize kolaylıkla da gelebilmesi gerekiyor. Bağcılarda bir sahne açtığınızda olağan üstü eserler de ortaya koysanız, sizi gerçekten canhıraş bir şekilde takip eden insanlar gelir ancak. Zaten sizi bilen kişiler dışında, merak eden ilgi duyan kişilere hitap etmeniz çok zor olur. Bu kişiler genellikle nerede oluyor? Sirkülasyonun en fazla yoğunlaştığı yerlerde... Herkes Beyoğlu'na iniyor ya da Beyoğlu'na inmeyi tercih edebiliyor. Dolayısıyla siz bir oyun sergilediğiniz zaman, bir oyun sahneye koyduğunuz zaman, sahneniz Beyoğlu'ndaysa ya da Kadıköy'deyse çok rahat bir ulaşım ağı var demektir. Çünkü işte, oyun akşam 8.00'de başlasa ve 11.00'de bitse, peki, 11.00'den sonra eve nasıl döneceğiz? Güvenli mi? Bağcılar'dan 11.00'de nasıl dönülür? Ya da Ümraniye'den? Ama Beyoğlu ve Kadıköy'den nasıl dönüleceğini hepimiz aşağı yukarı biliyoruz.

Bir ikinci sebep, Beyoğlu ve Kadıköy'de bu yerleri açmanıza olanak var. Ümraniye'de böyle bir sahne açtığınızda, bir travestinin hikâyesini anlattığınızda üçüncü gün taşlanma ihtimaliniz var o bölgenin halkı tarafından. Buna Üsküdar, Bağcılar ya da Zeytinburnu da diyebiliriz... Muhafazakâr halkın ya da çekirdek aile yapısının yoğun ve köklü yapılandığı bölgelerde böyle bir şey yapmanız zor. Beyoğlu ve Kadıköy çok kozmopolit bir yapıya sahip yerler. İçteki bölgelere göre buralara o anlamda çok muhafazakâr ve tutucu bölgeler diyemeyiz. O yüzden biraz da buralarda yoğunlaşıyor.

...

Kadıköy'de de her şeye rağmen demokratikleşmeye çalışıyorlar aslında... Yani toplum çok demokratikleşmek istemiyor olsa bile demokratikleşmeye çalışıyorlar. Çünkü sanatçılık ya da entelektüellik bunu gerektirir zaten. İleri görüşlü olmanız lazım. Çağın ya da genel toplumsal yaşamın sesine çok da uyumlu olmamanız gerekiyor bu açıdan. Yani toplum bazı dönemlerinde demokrasiyi savunup bazı dönemlerinde gündeme göre demokrasi olmamayı seçebilir. Ama eğer sen bir entelektüelsen hep demokrasiyi seçmek zorundasın. Çünkü aydınlanmacıyız ve aydınlanma fikri ile yoğruluyorsak hep insancıl ve hep demokratik olmalıyız. Bunu askıya alamayız. Bunu askıya alamayan kişiler sanatçıdır zaten. Bunu askıya alamayan kişiler araştırmacıdır. Sanat yapmadan, araştırma yapmadan, eleştirel olmadan da bu hayat yaşanabiliyor. O da toplumun seçimi olmuş oluyor. Ancak bunu tercih eden insanların ve ülkelerin durumu ortada... Tercih edenlerin bakış açısı ve kişiliği de ortada. Bu çerçeveden baktığımızda ele aldığımız bu sanatçılar bir anlamda demokrasi kahramanlarıdır da aslında...

...

Filminizde aşağı yukarı 70 sanatçıyla karşılaşacağız sanırım... Ben de aynı kulvarda araştırma yolculuğuna çıkınca bu görüşmelerin sağlanabilmesi, zamanlamaların yapılabilmesi açısından yaşanan zorluklara şahit oluyorum. Dolayısı ile bu rakamın çok ciddi bir rakam olduğunun farkındayım. Müthiş bir zenginlik sağlamışsınız.

Ben de o zorlukları yaşadım. Yaklaşık 90 kişiye ulaştım. Ama çok da kolay ulaşmadım aslında...

...

Pınar Yıldırım ile konuştuğumda kendi gittiğim bir oyunu örnek almıştım. Müthiş performansı olan, tek kişilik açıkça çok etkileyici bir oyundu. Ama ben hiçbir şey anlayamadım. Çünkü otuz iki Shakspeare oyununun derlemesiymiş ve ben ancak üç oyununu biliyordum. Pınarın benim eleştiriye çok net bir açıklaması oldu. Oyunu bir kere seyretmek yetmiyordu. Meseleden haberdar olup inceleyip belki birçok defa tekrar, tekrar seyretmek önemliydi. Ancak bu çok üst bir aşamayı işaret etmiyor mu?. Halkı o seviyeye çekmenin yolu bu mudur acaba?

Dönüp dolaşıp gene kırkçü dükkânına geliyoruz... Temel sorunumuz eğitim! Yani, siz, Belçika'da, İngiltere'de, İrlanda'da, Bulgaristan'da bir alternatif oyun yapmak istediğiniz zaman ilişki kurmanız zor olmayabiliyor. Çünkü genel anlamda insanlar metinleri, yazarları, yaklaşımları bir şekilde takip ediyor ve biliyorlar. Belki bu anlamda eleştiriniz çok doğru ve haklı. Bizde tiyatrunun biraz daha bize yaklaşması lazım...

ONUR ÜNSAL İLE MÜLAKAT NOTLARI, 17.09.2016

Mimarlıktan yola çıkıp, şehircilik doktorası yaparken yolumuz tiyatrolara oradan da sizin gibi alternatif sahnelerin var olduğu Kadıköy'deki bu ortama çıktı. Burada kamusal alanların varlığı açısından da sizin varlığınızın çok önemli ve gerekli olduğu anlaşılıyor. Bir yandan da mekânsal anlamdaki üretkenliğiniz dikkat çekiyor. Bu üretkenliğin de ilçedeki kamusal alan açısından önemli olduğu kanısındayız. Bu bağlamda sizin ortaya çıkardığınız ve Kadıköy'deki bu benzer mekânsal oluşumları incelemeye çalışıyoruz. Sizin öncelikle bu yaklaşım açısından fikirlerinizi alabilmek isterim?

Biz sadece bir tiyatro değiliz aslında. Bir tiyatro ekibi olarak burayı açtık. Temelde tiyatroyuz ama tiyatro haricinde de birçok şey yapıyoruz. Tabii ki biz üretim alanımızı kamuya açmış ve onu da kültürel gelişim anlamında beslemeye çalışmış oluyoruz... Buradaki üretim kapitalist emek ile aynı şey değil ama maalesef aynı sistem içinde işlemek zorunda. Alanımız kamuya açık ama seyirci bu etkinliklere yine para ödeyerek katılmak zorunda kalıyor. Yani baktığınızda buradaki kamusal ortamdaki üretim ücretsiz bir üretim de değil aslında... Biz bu fiyatları olabildiğinde düşük tutmaya çalışıyoruz. Ama vergi diye bir şey var. Bilet fiyatının %30-35 gibi bir kısmını devlete ödemek zorundasınız. Ama diğer yandan oyunların, sahnelerin, dekorların bir maliyeti var... Bu bağlamda belki kamusal alan bağlamında ciddi bir sapma oluyor demek gerekir herhalde... Ama biz bir yandan da bu işin böyle olmaması için direniyoruz. Fakat destek bulmak mümkün değil. Tek yapabildiğimiz Bileix'in dağıtım çemberine katılmamak olabildi. Biletleri kendi gişemizden ve internet sitemizden satışa çıkarıyoruz. Böylece ek komisyonları engellemiş oluyoruz. Ancak devlet politikaları yüzünden ne yazık ki bir yönüyle de biz birer ticarethaneyiz. Yine de elimizden ne geliyorsa yapmaya çalışıyoruz. Kendi maaşlarımızı buradaki üretime yatırıyoruz, başka ihtiyaçlara kaydırıyoruz. Yönetim harcamalarını kısıyoruz. Halk günleri yapabiliyoruz. Ücretsiz oyunlar sergileyebiliyoruz. Ama yine de yeterli derecede başarılı olamıyoruz...

Ancak mevcut durum içerisinde, 'Çok fazla bir şey yapamıyoruz!' dediğiniz tüm bu çabalar aslında çok ciddi ve önemli girişimler. Bunların görünürlüğü de aslında kamusal alanın gelişimi açısından bir çabanın var olduğunun da bir göstergesi değil midir?

Evet, bu bakış açısıyla tabii ki öyle...

Sadece mekânlarınızın üretim aşamalarına bile bakmak bunun için yeterli. Bu mekânların, sizin nasıl kendi öz sermayeleriniz ve bedensel emekleriniz ile ayağa kaldırıldıkları ve yapılandırıldıkları incelendiğinde burada çok önemli bir gönül işinin varlığı ortaya çıkıyor.

Bu mekânların üretim süreçleri aslında klasik anlamdaki üretim süreçlerinden farklılık gösteriyor değil mi?

Evet, sanırım. Bizim mimarlarımız vardı. Halükar Mimarlık; Bilge ve Gamze... Ancak tabii ki mekân tasarımını biz onlarla birlikte yaptık. Mekân tasarımlarını oluştururken bir tiyatro olarak değil gerçekten bu mekânın nasıl kamusal alanları da var edebileceğini düşünerek fikirler üretildi ve bu mekân tasarlandı.

Bizim mekânı tarif ederken en çok kullandığımız ifade “boş bir alan olması” idi... Süslü ya da tek bir şeye ait bir şeymiş gibi gözükmemesi. Modüler olması... Değişebilir bir alan olması... İçerinin istediğimiz gibi her gün yeniden tanımlanabilir olması...

“Black box” formunda olması bunu sağlıyor diyebilir miyiz?

Evet aslında tam bir “Black box”... Perdesiz olması... Modüler olması... Seyirciyle oyuncunun yerini ayıran net bir çerçevenin olmaması...

İsterseniz çerçeve olarak kullanabilirsiniz. İsterseniz meydan sahne olabilir. İsterseniz İtalyan sahne... İsterseniz sahnesiz... İsterseniz daha da farklı yeni formlar önerebilirsiniz...

Neden “black” yani “kara” kutu?

İçerde ışık kullanıyorsunuz. Renk kullanıyorsunuz. Siyah renk mekânı ortadan kaldırıyor. Zira tavan döşeme ve tüm duvarlar siyah... Her yeni oyunda ışığı ve renkleri istediğiniz gibi yeniden yönlendirmeniz mümkün oluyor. Siyah renk, mekânı ve zamanı bir anlamda yok ederken, her yeni oyun düzeninde yeni bir mekân ve zamanın kurulmasına imkân veriyor. Ancak renkten daha önemli olan mekânın yarattığı boşluk... ‘Black box’dan anladığımız şey siyah renk olmamalı daha çok “boş bir mekânı” anlamalıyız...

Biz mekân açısından şanslıyız tabii aslında... Mekân, ortasında kolon olmayan bir mekân... Diğer örnekler arasında, gezdiyseniz görebilmişsinizdir; sahnenin ortasında kolon olan örneklerimiz de var... Bizim sahne alanımız kolonsuz ve tavanı da çok yüksek...

Türkiye’de biraz da yaptığınız bu işi girdiğiniz mekâna da uydurmak zorunda kalıyorsunuz. Mekân da aslında belirleyici olabiliyor. Kimse sıfırdan yeni bir tiyatro sahnesi kurmuyor. Siz, boş alanları bulup orayı tiyatro sahnesine dönüştürmeye çalışıyorsunuz.

Kadıköy’de 23 tiyatro mekânı var ve hepsi birbirinden çok farklı. Kimisi çok ufak, kimisi büyük, kimisinin ortasında kolonu var... Kimisinin sahnesi yok, kimisi meydan sahne yapmak zorunda kalıyor. Kimisinin sahnesi yukarıda kimisinin aşağıda kalabiliyor... Girdiğiniz mekânı bu işleve uydurmak zorunda kalıyorsunuz...

Bu bakımdan biz şanslıydık aslında... Seyirciyi ayakta da alabilmek istedik, oturarak da alabilmek istedik, sağda, solda, yukarda ya da aşağıda olabildesini istedik... Bunun için de mekânın el verdiği her şeyi yapmaya çalıştık...

Ben bu mekânın Moda Sineması zamanını biliyorum. O süreçten sonra bu aşamaya geçiş nasıl oldu acaba?

Ondan da önce burası Kafkas Sinemasıymış... Pasajın ismi de Kafkas pasajıymış hatta... Moda sineması zamanında burası artık sinemanın işlemez olduğu bir döneme girilmişti. İşletemiyorlardı. Mekân sahibi bizlerin tiyatro arayışını bildiği için burayı bizim işletmemizi talep etti. Aslında buraya birçok kişi talipti. Güzel ve ticari bir yer... O bizi tanıdığı ve işletebileceğimizi düşündüğü için bizi seçti. Burada onun da vizyonuna teşekkür etmek lazım... Daha büyük kazançlardan belki feragat edip bizi seçti için...

Biz buraya girdiğimizde üç tane salonu vardı. Büyük, orta ve küçük ölçekli üç sinema salonu vardı içerde. Biz bir salonu sinema salonu olarak kullanmaya devam ettik. Sinema gösterimi yapmaya devam ediyoruz. Çünkü buranın alışkanlıklarından birisi de bu. Kamusal alanın varlığı için bu belleğin devamı önemli... Geri kalan iki salonu da tiyatroya ayırdık. Sadece tiyatro yapmıyoruz ama! Burada seminerler ve söyleşiler de oluyor.

Konservatuvarlarla olan ilişkileriniz nasıl. Yeni öğrenciler yetiştiriyor musunuz?

Konservatuvarların çok iyi işlediklerini düşünmüyoruz. Ancak burada, birilerinin eğitimini de üstlenebilecek bir bilgiye, rahatlığa ve zamana da pek sahip olamıyoruz. Ama konservatuardan bir öğrenci gelip biz de staj yapabiliyor. Konservatuardan olmayan bir öğrenci de gelip biz de staj yapabiliyor. Gönüllü herkese kapımız açık. Tiyatrocunun sadece konservatuardan yetiştiğini de düşünmüyoruz. Tiyatro sadece teknik bir konu değil. Bir sanat ve edebiyat alanı... Herkese elimiz uzanamıyor. Ama bir takım insanlarla bir takım yolculuklara da çıkıyoruz... Yanımızda kalmak isteyenler kalıyorlar, gitmek isteyenler de kendi yollarına devam ediyorlar. Doğrudan hiçbir bağımız yok. Türkiye’de tiyatrosu olan ve konservatuarda ders veren hocalarımızın bile böyle bağları yok aslında. Bu bağların kurulabildiği bir ülkede değiliz...

Ama başka ilginç bağlar da kurulabiliyor. Mesela biz Hamlet’i yeniden yorumladık. O süreçte Türk dili ve edebiyatı bölümü ile ortak çalışmalarımız oldu. Biz gittik oralarda oynadık. Onlar geldiler bizi burada seyrettiler. Söyleşiler yaptık...

Bizim konservatuvarlarımız pek bir bağ kuramıyorlar. En azından benim okuduğum konservatuvarın herhangi bir bağı yoktu... Biz sahneye çıkmadan mezun olduk!

Neden Kadıköy’de tiyatro kurdunuz?

Çünkü biz buralıyız! Çünkü Kadıköylüyüz... Biz kendi mahallemize bir şeyler katmaya çalışıyoruz. Mesela Pendik'te neden Pendikliler bir tiyatroya açmasınlar? Çok açıkça söylemek gerekirse, bir kültür politikasını işletebilmek, o yerli olmak ve o yerde yaşamak ile ilgili bir şey... Sahne sanatlarına genel olarak bir ilgi her zaman vardır.

Seyirci sayısında bir artış gözlemliyor musunuz?

Biz kendi sahnemiz için; Evet! gerçek bir artış gözlemliyoruz. Açıldığımızdan beri epey bir seyirci kitlesine ulaştık. Seyircinin buraya olan ilgisinden dolayı gerçekten çok mutluyuz. Bu sanat ölmüyor! Gerçekten yaşayabiliyor...

Ama burada şunu da dikkate almak lazım: İnsanların nefes alma alanları da diyebileceğimiz "kamusal alanları" biraz azaldı artık... Dolayısıyla insanlar bu gibi yerlerde, kamusal alana hizmet için de çalışan insanlara ekstra kredi veriyorlar bence... Biz belki bundan da faydalanyor olabiliriz. Çünkü niyetimiz belli! Burayı minimum ticarethane, maksimum bir kültürel etkinlik ve iletişim alanı haline getirmek! İnsanlar da bunu ne kadar başarabildiğimize bakmadan önce, öncelikle bunu sahiplenmek istiyorlar zaten... İnsanların böyle bir nefes alabilme alanlarına ihtiyaçları varmış... Ben birçok kişiyi işi yokken, bilet almamışken de burada otururken görüyorum. Sadece kafe açmak değil olay! Başka fikirlerin de varlığına ihtiyaç var!

DAMLA ÖZEN İLE MÜLAKAT NOTLARI, 05.11.2016

Karma Drama için mekân seçiminizde nasıl bir yol izlediniz?

Kendi mekânımızı arıyorduk. Çok yer gezdik. Berbat yerler de gördük. Bugünkü mekânımız eski bir depo. Bizden önce, bir su firmasının damacaneleri depolamak için kiralamış olduğu bir mekân. Buraya yolumuz düştüğünde önce mekânı inceledik. Dar ince uzun ama yüksek bir mekân... Hacim bizim için müsaitti. 30-40 kişilik bir tiyatro sahnesi bizim için yeterliydi ve bu mekânda bunu başarabilirdik...

Çevrede ağırlıklı olarak konutlar var...

Evet, burası aslında eski bir mahalle. Mekânı kiralamadan önce neredeyse bütün komşularımızı dolaşarak fikirlerini aldık. Mesela yukarıda emekli bir amcamız var... Aşağıda tiyatro yapacağız dediğimiz de bizi pek anlayamadı. Ama şimdi oyunlarımızın takipçisi oldu.

Tiyatronun sokağı ile birlikteliğine ihtiyacı olduğunu düşünüyoruz...

Şimdi gördüğümüz gibi kaldırım sohbetlerimiz var. Burada mekânımız önünde toplanıyoruz. İki masa da olsa sokağımızın sakinleri ile burada buluşuyoruz...

Tiyatro fikrini nasıl karşıladılar?

Zamanla bize daha da alıştılar. Mahallede seyirci sayımızı gittikçe arttırmaktayız. Artık bize kek, kahve pasta bile getirdikleri olabiliyor...

Mekânı nasıl tasarladınız? Nasıl ortaya çıkardınız?

Togay Kılıçoğlu ile birlikte Mekân ile ilgili tüm kararları kendimiz oluşturduk. Her türlü imalatı Togay ya kendi tek başına ya da getirdiği ustalar ile birlikte çalışarak gerçekleştirdi. Mesela size kahve ikram ettiğimiz şu Amerikan mutfak tezgâhı... Togay, tezgâhta kullandığımız kontrplak türevi malzemeyle rastlantı eseri karşılaşınca hemen onu değerlendiriyor. Zaten kafada mekânın inşası ile ilgili çözüm arayışları sürekli mevcut, malzeme ucuz da oluverince, hem şık hem de ucuz... Anında karar verip malzemeyi sırtlanıp getiriyor. Burada da mutfak tezgâhı ve Amerikan kapısını kendi fikrine uygun bir şekilde biçim vererek montajını yaptırıyor.

Sahneyi kara kutu sahne olarak tasarladık.

Ahşap ustaları artık yok. Olanlar da bazı detayları bilemiyorlar. Mesela taşınabilir, modüler parçalardan oluşan bir seyir terası tasarladık. Her bir modülü bir kasa modülü

gibi düşünün... Ancak taşınabilir olması için gereken formun ve detayların hepsini Togay Kılıçoğlu hazırladı ve ustalara özel olarak imalatını yaptırdı.

Sahne aydınlatması tiyatro için can damarlarından birisidir ve çok da masraflı bir kalemdir. Aydınlatma en önemli maliyet... Kapanan bir tiyatro mekânı sahibi arkadaşların kenara kaldırdıkları tüm aydınlatma elemanlarını ve projektörleri burada değerlendirdik. İnanılmaz maliyetli bir işi neredeyse bedavaya çözmüş olduk. Dayanışmanın önemi ve değeri bu paylaşım ile inanılmaz ortaya çıktı bence...

Mekânın üretimi sırasında, çevredeki diğer esnafın, tiyatronun varlığı için artı bir değeri oldu mu sizce?

Mahallemizdeki terzi, dokuma atölyeleri, mesela koltuk atölyeleri, perdeciler, tabelacılar gibi komşu esnaf bizim için çok değerli oldu... Sahnemizin dekor ve tasarımında sürekli bu esnaflar ile irtibatımız söz konusu olabiliyor... Hepsinden yararlanılabiliyor...

...

Kadıköy Platformu üyesisiniz. Belediyenin rolü için neler söyleyeceksiniz?

Kadıköy'de belediyenin oldukça doğru bir kültür politikası olduğunu iddia edebiliriz. Bizi önemsiyorlar. Sanat etkinliklerini takip ediyor ve sanatçıların önlerini açabilmek için ellerinden geleni yapıyorlar. Bize önem ve değer verdiklerine inanıyoruz. Onların desteği ile projelerimizi gerçekleştirebiliyoruz. Bizim 'Kamusal Tiyatro' projemizi onlar destekliyor...

İlerleyen yıllarda Tiyatro Kurultayının Kadıköy'de gerçekleştirilmesi projemiz var. Çalışıyoruz. Yine bir başka projemiz ise üniversitelerle birlikteliğe yönelik. Konservatuar bölümlerinin bitirme projelerine kapılarımızı açmak istiyoruz. Tüm bu projelerimizi belediye destekliyor...

...

Sizin ileriye yönelik başkaca ne gibi gerçekleştirmek istediğiniz hayalleriniz var?

Tiyatronun toplum belleği için çok büyük önemi var... Toplumsal belleğin taşınmasında tiyatro önemli bir araçtır. Bilmiyorum biliyor musunuz? Hemen şurada, eski Kuşdili Çayırındaki ifaiye binası aslında eski bir tiyatro binası. Bizim de hemen onun sırasında burada bir tiyatro mekânı açmış olmamızı da sadece rastlantı olarak görmemek gerekir. İsterim ki o binayı bir müze yapabilelim...

Bir tiyatro müzesi...

EK-02

Kadıköy Tiyatrolar Platformuna Mektup

431





Kadıköy Platformunun Değerli Üyeleri,

Bu yazının kaleme alınış sebebi, halen devam eden dört yıllık bir doktora çalışmasında araştırma sürecimizin Tiyatro'ya varması ve tiyatronun sosyo-kültürel gelişimdeki önemini fark etmiş olmamızdır. Doktora tez çalışmasında örnek alan olarak seçilen Kadıköy İlçesi'nde, tiyatronun ve tiyatro emekçilerinin, sosyo-kültürel gelişim açısından, Kadıköy Platformu oluşumu üzerinden, kent dokusundaki mekânsal planlamada bir model oluşturabilme potansiyelleri söz konusudur. Biz bunu gerek demokrasinin gerekse de kamusal alanın sürdürülebilirliği açısından çok değerli ve önemli bulmaktayız.

Doktora çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı'nda sürdürülmektedir. Piyasada yaklaşık olarak bir on altı yıl, mimarlık alanında hizmet verdikten sonra İstanbul'un mevcut dönüşümünde pay sahibi olmamak adına, kentsel tasarım çözümleri açısından 2012 yılında akademik araştırmalara yöneldim. Derdim tüketim toplumu ileydi. Malumunuz; tüketim toplumu ve mevcut kapitalist sistem, "demokrasi"nin varlığını yok ederken aslında bir anlamda düşünen ve üreten insanı da yok etmekte. Her tarafa AVM'lerin dikildiği bir toplum yapısında, üretirken de eğlenilebilecek bir yaşamı sorgulamaktaydım. Böyle bir yaşamın mekânlarını hayal etmeye çalışarak yola çıktım. Bu bağlamda ilerlerken, yolum demokrasinin temel ilkesi olan "kamusal alan" kavramına çıktı. Demokratik bir yaşam için toplumsal üretkenliğin en önemli itici gücü olan kamusal alanın varlığı gerekiyordu. İletişim, politik katılım, çeşitlilik ilkeleri ile var olabilen kamusal alan, sosyo-kültürel üretim alanlarının ve bu alanlardaki üretimlerin varlığı ile süreklilik kazanabilmekte...

Peki; demokrasinin gittikçe zedelendiği ülkemizde, yok olduğu düşünülen bir 'kamusal alan'ın kalıntılarını nerede aramalıydım? Bu görünmez 'kamusa alan'ı besleme potansiyeli olabilecek mekânları nerede aramam gerekiyordu?

Bu aşamada, yüzümü yeniden batıya yönlendirdiğimde, tiyatro'nun, dolayısı ile tiyatro mekânlarının bu anlamdaki rolünün farkına vardım. Tiyatro'nun batı edebiyatı ve politik gelişim süreçleri ile beraber ortak aşamalardan geçtiği görülebiliyordu. Sevda Şener'in "Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi" adlı kitabı, bu ilişkinin varlığını görebilmemde çok etkili olmuş bir eserdir. Tez, demokratik bir toplumdaki kamusal alanın sürdürülmesinde kültürel üretkenliğin rolünü ortaya çıkarmayı hedeflemişken, tiyatro ile ilgili bu tespit,

araştırmanın yüzünü, kesin olarak tiyatroya ve tiyatro mekânlarına döndürmesine neden olmuştur.

Bu aşamada Kadıköy'deki tiyatro aktiviteleri üzerinden “görünmez” bir mekân üretiminin varlığının tespiti tezin bir diğer önemli kırılma noktasını meydana getirmiştir. Apartman daireleri, pasaj ve iş hanlarının kuytu köşeleri, iki kat yer altında kalan ve çalışmayan dükkân alanları, eski depolar tiyatro emekçilerinin değerli katkılarıyla, tiyatro işlevine can veren mekânlara dönüştürülmüşlerdir. Bu ‘tiyatro’ mekânları, tiyatro fonksiyonu ile ilişkisi olmayan çok çeşitli ve birbirinden çok farklı kullanım alanlarının dönüştürülmesi ile işlev kazanmaktadır.

Kadıköy'de, tiyatroların mekânsal karşılığı olan bugünkü mevcut yapısı, ilçedeki kamusallıkla ilgili başka bir tartışmayı gündeme getirmekte ve bunun desteklenmesini gerektiren birtakım hususlar ortaya koymaktadır. Bu noktada elde edilen bulgulardan ilki, kentin imar planının mevcut yapılanmayı desteklememesidir., Yapılan inceleme ve değerlendirmelere göre tiyatro mekanlarının oluşması ve tiyatro işlevinin Kadıköy İlçesi'deki gelişmesindeki mevcut yapılanmayı yerel siyaset desteklemektedir. Eğer kentsel politika bu defacto durumu destekleyici yönde hareket ederse kamusallığın da gelişmesi konusunda hizmet etmiş olabilecektir. Dolayısıyla, Kadıköy'de tiyatrolara yönelik ortaya konulan süreç ve stratejiler Türkiye'de önemli bir ilk örnek teşkil ediyor denebilir. Başka bir ifadeyle Kadıköy Belediyesi, Kadıköy'de toplumsal yapı, sosyo-kültürel gelişmişlik düzeyini de göz önüne alarak, tiyatro mekânını oluşturabilecek koşulların üretimini desteklemeye yönelik bir stratejik yaklaşım ortaya koyuyor da denilebilir. Dolayısıyla bu yöntem yaklaşımına yönelik, Şehircilik ve Planlama çerçevesinde, ‘Nasıl geliştirilebilir?’ ‘Ne lazım?’ ‘Neler yapılması gerekli?’ gibi sorulara cevap aramak gerekecektir. Mevcut durumdaki, ihtiyaçların ve yetersizliklerin neler olduğunun belirlenmesi çok önemlidir.

Kadıköy'deki tiyatrolar bağlamındaki bu mevcut durumu, kamusal alandaki aşınmaya karşı bir direnç olarak değerlendirilebilmenin mümkün olacağı düşünülmektedir. Tiyatroların bu mevcut direncini ya da kamusal alandaki aşınma karşısında ortaya koyduğu dayanışmayı anlamaya çalışmak ve irdelemek bu tezin özgünlüklerinden biri olacaktır.

Kadıköy'deki tiyatro mekânlarının oluşum süreçleri ile platformun kuruluş sürecinin ve koşulların analizinin yapılması sosyo-kültürel mekânların planlanmasında yeni bir modele örnek teşkil edebilecektir. Platformun beklentileri ve hedefleri doğrultusunda, yerel yönetimin de dâhil olacağı bir “süreç planlaması” çalışması ise modeli tamamlayıcı bir diğer araştırma konusudur. Tiyatroların yaygınlaşma süreçleri ve mekânsal oluşumları ile platformun kuruluşu ve proje geliştirme süreçlerinin analizi modelin zemininin yapılandırılmasını sağlayabilecektir. “Süreç Planlaması” ise idari erkte olası her türlü

değişikliğe karşı platformun varlığını koruyabilmesine yönelik bir araç olarak düşünülmektedir. Böyle bir aracın yapılandırılmaya çalışılmasındaki temel beklentiler, kültürel üretkenliğin yaygınlaşması ve kültür-sanat ortamına dâhil olan “seyirci” katılımının artmasıdır.

Kültür ve sanat üretiminin pazarlanan bir meta olarak işlev görmesi, kapitalist sistemin mekânsal örgütlenmesine hizmet etmektedir. Bu tür mekânsal örgütlenmeler sadece ekonomik kalkınmaya kilitlendiğinden, toplum kültüründe tüm değerleri paraya indirgemektedir. Bu çalışmada göstermeye ve dikkatleri çekmeye çalıştığımız; tiyatroya gönül verenlerin emeklerindeki kamusallığı besleyecek biçimde bir planlama aracı ile yönlendirilmesi sayesinde, toplumdaki sosyo-kültürel gelişimin, bir süreç dâhilinde, kendiliğinden ekonomik kalkınmaya yarar sağlayabileceği ve aslında daha kalıcı ve paradan daha kıymetli “sosyal sermaye”ye yönelik pek çok değer de ortaya çıkarabileceğidir.

Değerli tiyatro hocalarımız, Kadıköy’de şu an için başardıklarımız, bizler gibi farklı disiplinlerden gelenlerce, farklı bir bakış açısıyla bakıldığında çok değerli bilgiler barındırmaktadır. Deneyimsel özellik taşıyan bu bilgilerin bir sistematik çerçevesinde bir modele aktarılması, sosyo-kültürel gelişimin önünü açabilecek, kültürün meta olarak satılması ile değil kültürel değerlerin yükselmesiyle sağlanacak yerel ekonomik kalkınmayı öneren bir çalışma ortaya koyabilecektir.

Maalesef çok da kısa tutamadığım tüm bu özet bilgiler bağlamında, platform olarak sizlerle fikirlerimizi ve çalışmanın diğer detaylarını paylaşmayı arzulamaktayız. Bu araştırmanın platform olarak ilerleyeceğiniz yolda sizlere destek verebilmesini ya da belki farklı bakış açılarını kazandırabilmesini çok arzu ederiz. Sizlerin deneyimleri, yönlendirmeleri, eleştirileri, desteği, araştırmanın can damarını teşkil etmektedir. Öncelikle sizlerle tanışabilmeyi ve bir ortak mülakat yapabilmeyi çok isteriz.

Sürecin diyagramının çıkarılabilmesi, aktörlerin ve zamanlamaların sistematığe oturtulabilmesi açısından gerek yerel yönetim gerekse platform tarafındaki sorumluluk, görev ve yetkilerin tartışılabilmesi ve yeniden formüle edilebilmesi önemlidir. Bugüne kadar yerel yönetimce formüle edilenlerin bir sistem çerçevesinde ele alınabilmesi ise ayrıca gereklidir. Dolayısıyla bir yandan da Belediye ile irtibat kurulmaya çalışılmaktadır. Bu çerçevede bireysel çalışma gücü yeterli olmayacaktır. Bu bağlamda 2015 yılında yerel idare tarafından kurulan Kadıköy Akademinin, bir belediye birimi olmak ile beraber amaç ve hedefler doğrultusunda bizlerle ortak görüşe sahip olduğu belirlenmiştir. Aralarında şehir plancı arkadaşlarımız da yer almaktadır. Doktora çalışmasına destek vereceklerini belirtmişler, belediyenin her türlü yeni ve yenilikçi fikre açık olduğunu ve ortaklığa sıcak baktığını dile getirmişlerdir.

Çalışmayı ilginç bulur ve destek vermeyi kabul ederseniz; ilerleyen süreçlerde projelerinizde takip ettiğiniz yol haritaları ve deneyimlerin aktarılabilmesi önem teşkil edecektir. Muhtemelen anket çalışmaları, mülakatlar gerekecektir. Süreç içinde sizlerin bizlere önerebileceği farklı yöntemler de devreye sokulabilecektir.

Sizlerin deneyimleri, içinde şehircilik ve planlama alanına katkı sağlayabilecek önemli bilgiler barındırmaktadır. Bu doktora çalışması ile bu bilgilerin farklı disiplinlerle ilişkilendirilerek demokratik bir yaşamın gereği olan kamusal alanın sürdürülebilirliği için öneri bir yöntem oluşturulmaya çalışılacaktır.

Tüm bu özetlemeye çalıştığım amaç ve gerekçeler dâhilinde sizlerle bir araya gelebilmeyi arzulamaktayız. Eğer kabul ederseniz, uygun bir zaman diliminde sizlerle görüşebilmek, sizlerin deneyimlerinden öğrenilecek bilgiler, halen devam etmekte olduğum Doktora tez çalışmam açısından son derece yararlı ve yol gösterici olacaktır.

Her türlü ilgi ve alakanız için şimdiden çok teşekkür ederiz.

Görüşmek ve birlikte güzel, keyifli ve faydalı üretimler ortaya çıkarabilmek dileklerimizle,

Saygılarımla,

Devran Bengü

(Y. Mimar)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü

Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı

Şehircilik Programı Doktora Öğrencisi

EK-03

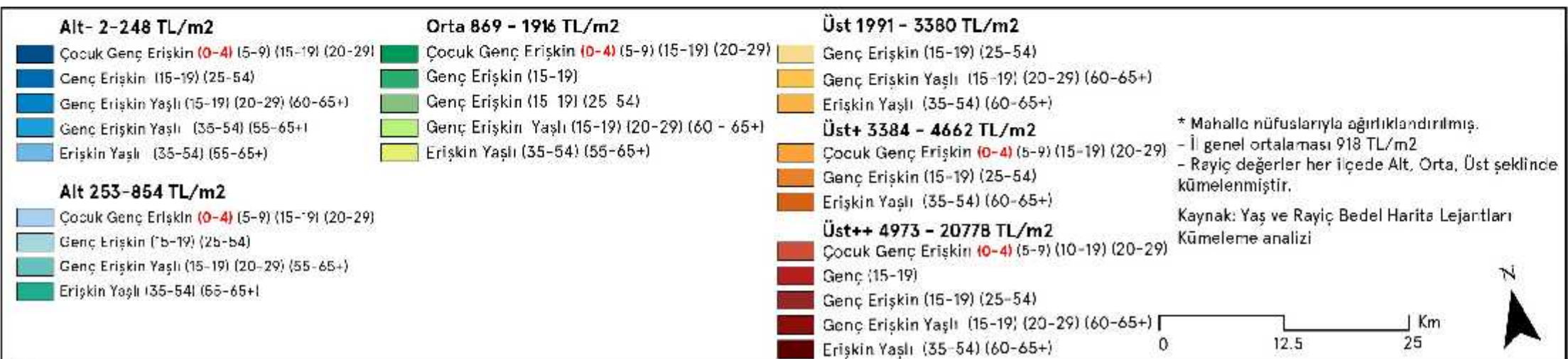
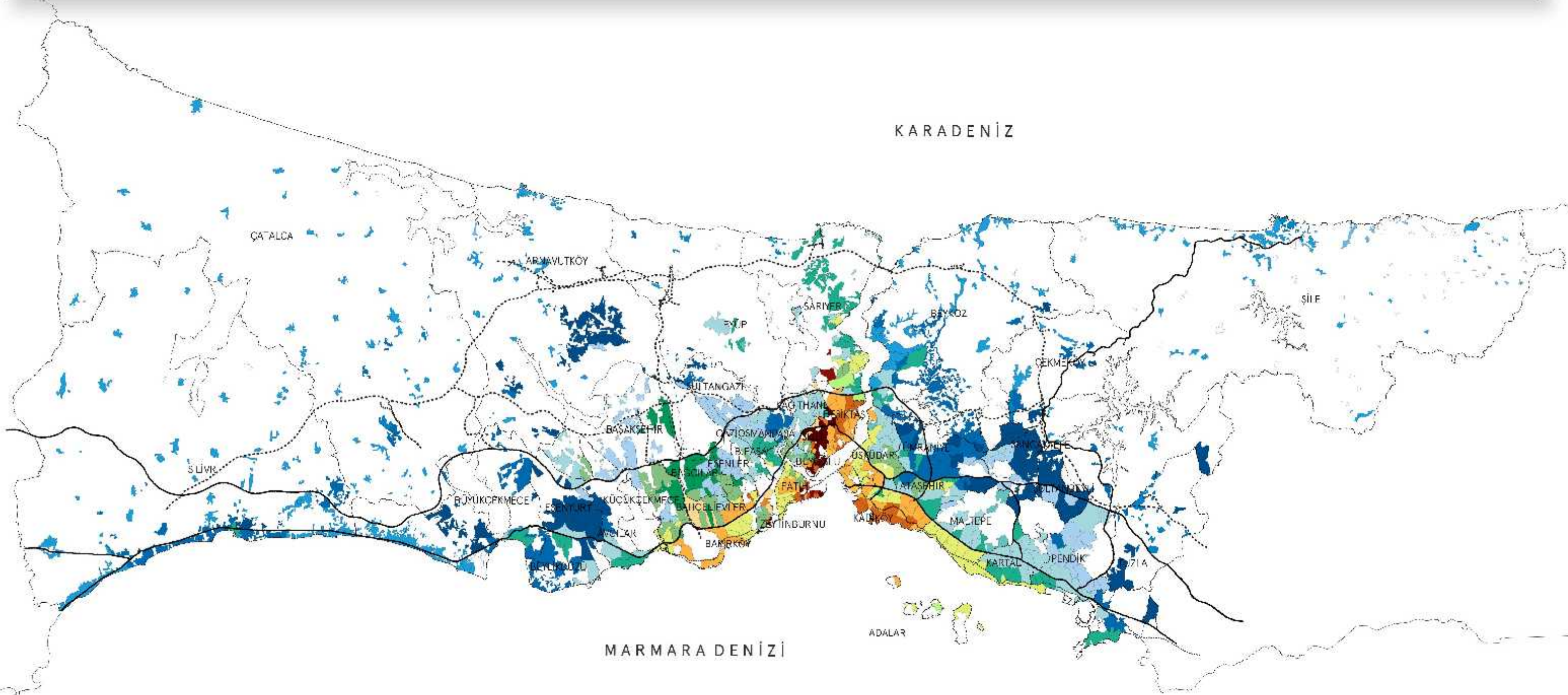
İstanbul Toplumsal Coğrafyası Araştırması Verileri

"Haritalar, 2017 yılında Kadir Has Üniversitesi, İstanbul Çalışmaları Merkezi'nin Bernard van Leer ve TESEV ortaklığıyla yaptığı "İstanbul İlçe Belediyelerinde Çocuğa ve Aileye Yönelik Hizmetlerin İncelenmesi ve Haritalanması Projesi" kapsamında Murat Güvenç, Murat Tülek, Berkay Küçükbaşlar, Ayşenur Akdal ve Funda Dönmez Ferhanoğlu tarafından üretilmiştir."

İstanbul Geneli Sosyo Ekonomik Durum	436
Kadıköy İlçesi Özelinde Sosyo Ekonomik Durum	437

İSTANBUL TOPLUMSAL COĞRAFYASI 2015

İSTANBUL MAHALLELERİ: YAŞ VE RAYİÇ* BEDEL İTİBARIYLA KATMANLAŞTIRMA



Istanbul studies center

Proje Ekibi:
Murat Güvenç, Berkay Küçükbaşlar,
Murat Tülek, Funda Ferhanoglu,
Ayşenur Akdal.

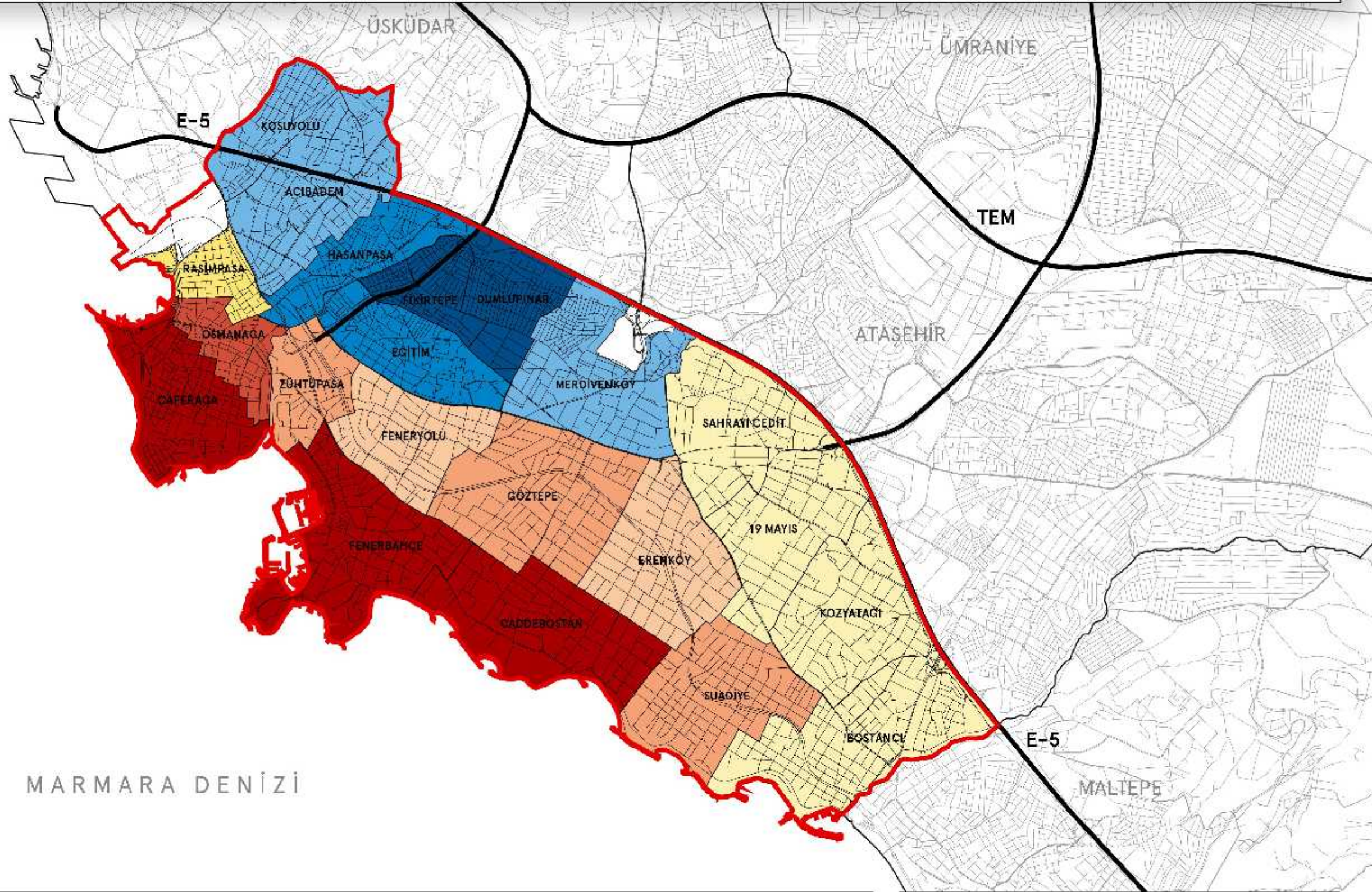
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

TESEV

Bernard van Leer FOUNDATION

İSTANBUL TOPLUMSAL COĞRAFYASI 2015

KADIKÖY MAHALLELERİ: YAŞ VE RAYİÇ BEDEL İTİBARIYLA KATMANLAŞTIRMA



Alt 842-1311 TL/m²

- Çocuk Genç Erişkin (0-4) (5-9) (10-14) (20-29) (40-44)
- Genç Erişkin (15-19) (20-29)
- Çocuk Genç Erişkin Yaşlı (0-4) (5-9) (10-14) (30-44) (55-59)

Orta 1609-2521 TL/m²

- Çocuk Genç Erişkin Yaşlı (0-4) (5-9) (10-14) (30-44) (55-59)
- Genç Erişkin (15-19) (20-29)
- Erişkin Yaşlı (50-54) (55-65+)

Üst 2796-3381 TL/m²

- Erişkin Yaşlı (50-54) (55-65+)
- Üst+ 4338-4441 TL/m²
- Genç Erişkin (15-19) (20-29)
- Erişkin Yaşlı (50-54) (55-65+)

* İlçe genel ortalaması 2795 TL/m²

** Rayiç değerler her ilçede Alt, Orta, Üst şeklinde kümelenmiştir.

Kaynak: Yaş ve Rayiç Bedel Harita Lejantları Kümeleme Analizi

0 0.75 1.5 Km



Istanbul studies center

Proje Ekibi:

Murat Güvenç, Berkay Küçükbaşlar,
Murat Tülek, Funda Ferhanoglu,
Ayşenur Akdal.



Bernard van Leer FOUNDATION

EK-04

TUIK Verileri: İlçelere Göre Eğitim Durumu Dağılımı

439



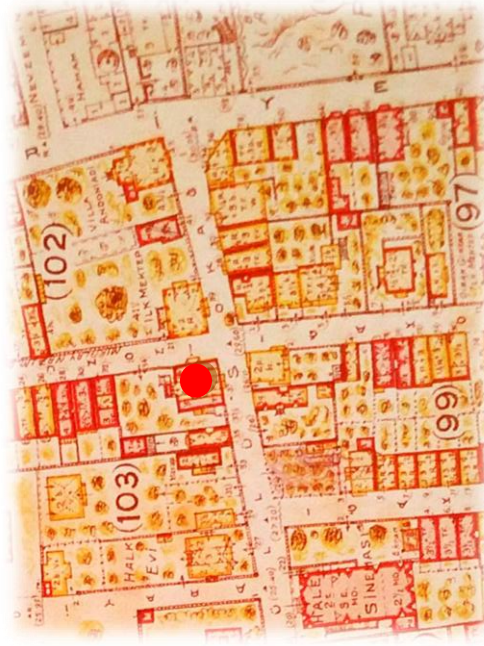
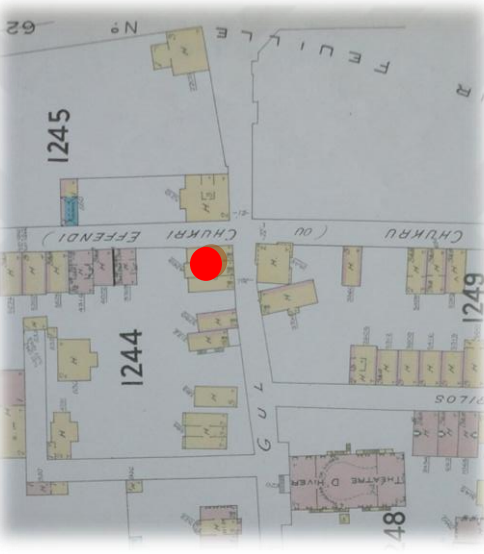
EK-04		TUIK Verileri: İlçelere Göre Eğitim Durumu Dağılımı (Ocak 2016)					
	LÇE	NÜFUS	Okuma Yazma Bilmeyenler (%)	Doktora Mezunu Olanlar (%)	Yüksek Lisans Mezunu Olanlar (%)	Üniversite Mezunu Olanlar (%)	Lise Mezunu Olanlar (%)
1	Adalar	15791,00	1,79	0,87	2,30	17,25	25,19
2	Arnavutköy	214965,00	3,67	0,06	0,30	5,36	13,27
3	Ataşehir	402976,00	2,41	0,61	2,70	18,67	24,83
4	Avclar	402313,00	2,08	0,15	0,96	12,83	26,05
5	Bağcılar	748850,00	2,96	0,07	0,38	7,07	18,04
6	Bahçelievler	598265,00	2,45	0,20	1,17	14,18	24,47
7	Bakırköy	216312,00	1,03	1,30	4,15	27,51	30,40
8	Bağcılar	333047,00	2,02	0,45	1,89	16,61	23,19
9	Bayrampaşa	267553,00	2,26	0,11	0,72	10,41	22,98
10	Beşiktaş	180020,00	0,89	2,19	7,14	32,44	27,94
11	Beykoz	246152,00	2,74	0,44	1,63	13,47	24,94
12	Beylikdüzü	241398,00	1,24	0,38	2,27	21,15	31,12
13	Beyoğlu	240628,00	3,54	0,30	1,01	9,97	20,80
14	Büyükçekmece	208511,00	1,68	0,27	1,34	15,21	26,59
15	Çatalca	65626,00	1,94	0,07	0,45	8,62	18,56
16	Çekmeköy	206108,00	2,39	0,35	1,85	15,24	23,10
17	Esenler	459486,00	3,15	0,07	0,30	6,03	16,41
18	Esenyurt	620494,00	2,87	0,12	0,70	9,37	20,05
19	Eyüp	358702,00	2,38	0,26	1,39	12,78	23,49
20	Fatih	413562,00	2,86	0,34	1,21	13,55	23,68
21	Gaziosmanpaşa	492649,00	2,89	0,11	0,63	8,98	20,00
22	Güngören	303953,00	2,48	0,16	0,94	12,15	25,10
23	Kadıköy	500237,00	1,08	1,65	5,93	31,13	28,25
24	Kağıthane	425980,00	2,44	0,16	0,83	10,94	23,19
25	Kartal	445395,00	2,61	0,23	1,40	16,81	27,16
26	Küçükçekmece	733744,00	2,58	0,21	1,02	12,22	22,24
27	Maltepe	467801,00	1,89	0,43	2,20	19,65	27,18
28	Pendik	643614,00	2,41	0,17	0,98	12,58	23,64
29	Sancaktepe	303489,00	3,35	0,15	0,80	9,04	18,44
30	Sarıyer	330460,00	2,01	0,95	2,85	17,04	27,30
31	Silivri	155027,00	1,74	0,12	0,69	10,31	19,71
32	Sultanbeyli	308936,00	3,86	0,06	0,20	5,10	14,49
33	Sultangazi	503316,00	3,30	0,06	0,26	5,61	15,60
34	İle	31575,00	3,02	0,62	0,62	9,51	22,35
35	İli	266585,00	2,19	0,87	3,14	20,26	26,25
36	Tuzla	207320,00	2,09	0,34	1,36	13,61	24,68
37	Ümraniye	656035,00	2,41	0,28	1,68	15,35	23,95
38	Üsküdar	529216,00	1,94	0,76	2,84	21,11	27,10
39	Zeytinburnu	284650,00	2,81	0,18	0,74	9,49	20,37

EK-05

Kadıköy'de Tiyatro Mekânları Analizleri

441

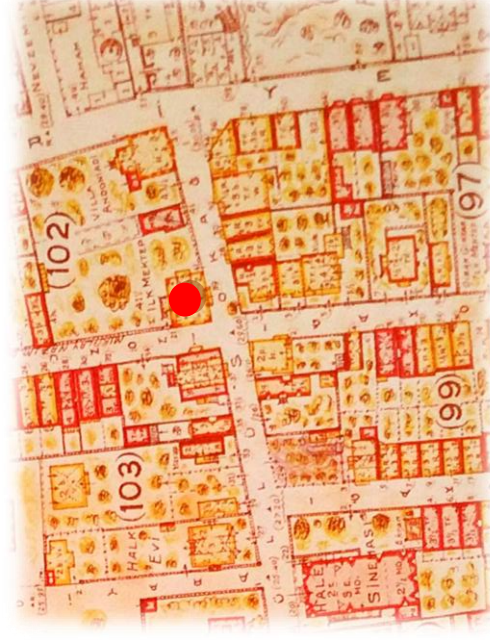
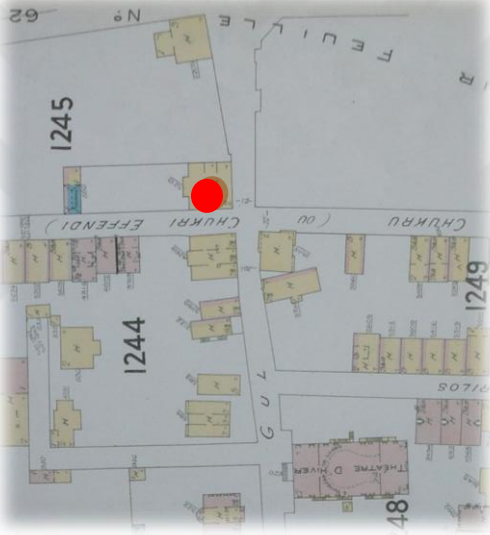




ÖYKÜ SAHNE (6 SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ
- BULUNDUĞU KAT ESKİ DÜĞÜN SALONU
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- MEKÂNI TAMAMEN KENDİLERİ BİÇİMLENDİRİYOR
- KİRADA
- MAL SAHİBİ TERCİHİ
- SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 100 METRE MESAFEDE
- K-ARİŞİK BİRİNCİL KULLANIM BAĞLAMINDA ARADA BAZI OFİS KATLARI MEVCUT (AVUKATLIK BÜROLARI GİBİ)
- FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR

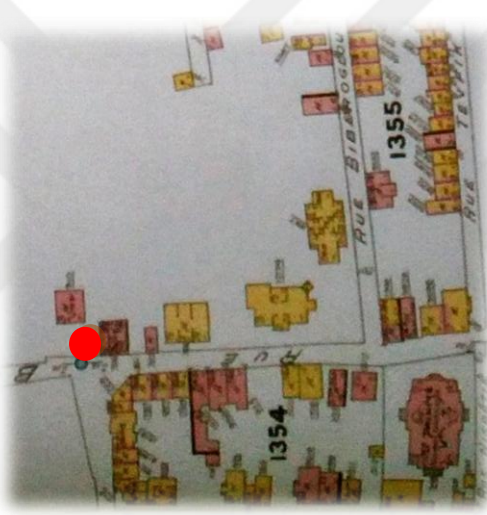
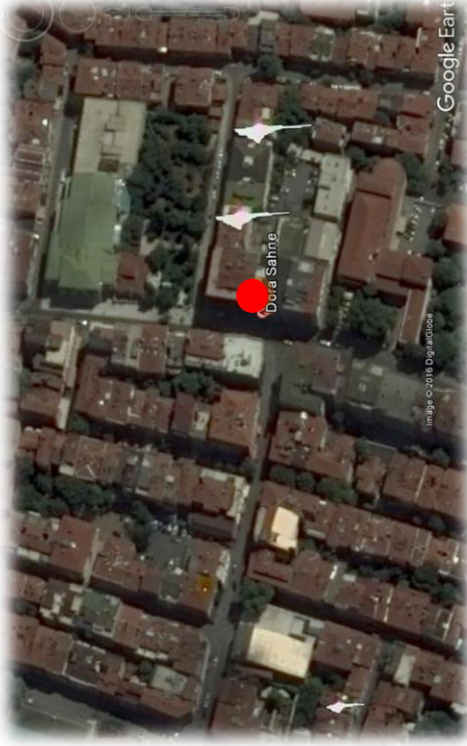
- ÇEVREDE YEME-İÇME MEKÂNLARI AĞIRLIKLI
- ÇEŞİTLİLİK YARATAN ESNAF DUKKANLARI AZ DA OLSA VAR (KARİŞİK BİRİNCİL KULLANIM)
- YAKIN ÇEVREDE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR (KAMUSAL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI - YOĞUN
- PASAJ İÇİ
- BODRUM KATTA
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- **İLKÖĞRETİM OKULU 150 Metre Çemberinde**



BABA SAHNE (DÖNÜŞTÜRÜLÜYOR-İNŞAAT HALİNDE)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ
- ?
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- MAL SAHİBİ
- SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 100 METRE MESAFEDE
- KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM BAĞLAMINDA BİNADA VE ÇEVRE BİNALARDA
- ARADA BAZI OFİS KATLARI MEVCUT (AVUKATLIK BÜROLARI GİBİ)
- YEME-İÇME MEKÂNLARI AĞIRLIKLI

- ÇEŞİTLİLİK YARATAN ESNAF DUKKANLARI AZ DA OLSA VAR (KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- YAKIN ÇEVREDE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR (KAMUSAL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI - YOĞUN
- PASAJ İÇİ
- BODRUM KATTA
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- **İLKÖĞRETİM OKULU 150 Metre Çemberinde**



DORA SAHNE (LEVENT KIRCA TIYATROSU??)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- OFİS – TİCARET BÖLGESİ
- ?
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMİNDE ÖNEMLİ
- ?
- ?
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 100 METRE MESAFEDE
- KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM VAR. BU BAĞLAMDA ÇEVRE BİNALARDA KONUTL DA YER ALIYOR
- AĞIRLIKLIL TİCARET-ALİŞ VERİŞ BÖLGESİ

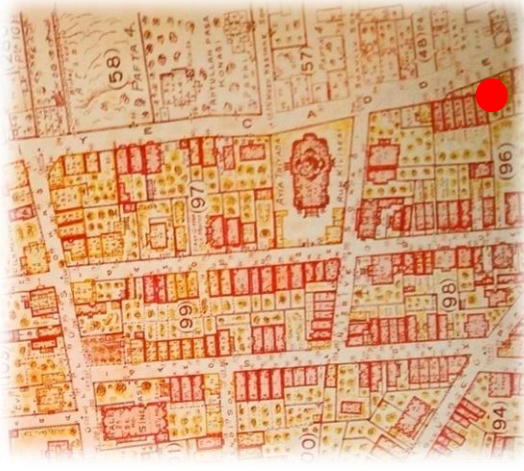
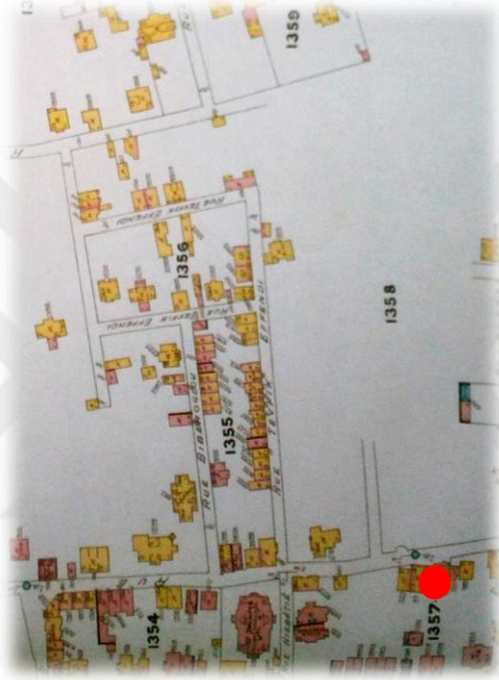
- GİYİM MAĞAZALARI –BUFELER-BANKALAR-OFİSLER-GÜZELLİK SALONLARI-AYAKKABICILAR-KİTAPÇILAR...(ÇEŞİTLİLİK VAR)
- ÇEŞİTLİLİK YARATAN ESNAF DUKKANLARI AZ DA OLSA VAR (KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- YAKIN ÇEVREDE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR (KAMUSAL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI - YOĞUN
- PASAJ İÇİNDE-PASAJDA BİRİNCİL KULLANIM ÇEŞİTLİLİĞİ VE KÜÇÜK ESNAF
- **BODRUM KATTA**
- ÇEVRE GENELİNDE KISA BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- **İLKÖĞRETİM OKULU 150 Metre Cemberinde**



MODA SAHNE (10 SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- OFİS – TİCARET BÖLGESİ
- ESKİ SINEMA GÖSTERİ MERKEZİ
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- KİRADA
- MAL SAHİBİ TERCİHİ
- ?
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 100 METRE MESAFEDA
- KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM VAR. BU BAĞLAMDA YAKIN ÇEVRE BİNALARDA KONUTLAR DA YER ALIYOR

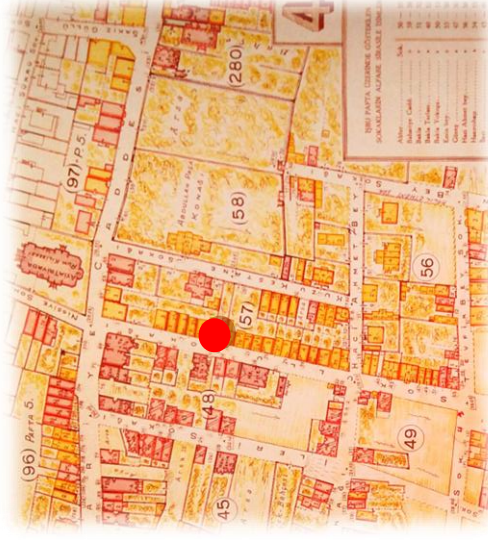
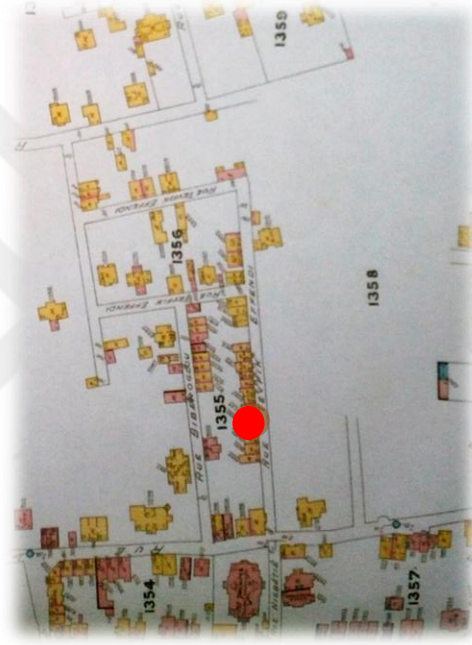
- GİYİM MAĞAZALARI –BUFELER-BANKALAR-OFİSLER-GÜZELLİK SALONLARI-AYAKKABICILAR-KİTAPÇILAR...(ÇEŞİTLİLİK VAR)
- YAKIN ÇEVREDE ÇEŞİTLİLİK YARATAN ESNAF DUKKANLARI AZ DA OLSA VAR (KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- YAKIN ÇEVREDE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR (KAMUSAL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI - YOĞUN
- PASAJ İÇİNDE-PASAJDA KÜÇÜK ESNAF
- **BODRUM KATTA**
- ÇEVRE GENELİNDE KISA BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- **İLKÖĞRETİM OKULU 100 Metre Çemberinde**



AKLAKARA SAHNE (5-6 YILDIR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ
- ?
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- KİRADA
- ?
- ?
- **SABİT SÜREKLİLİĞİ OLAN BİR SEYİRCİ KİTLESİ**
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- ?
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA **300 METRE** MESAFEDA

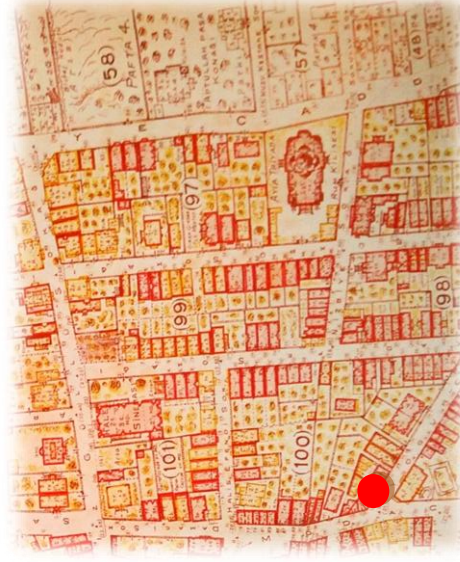
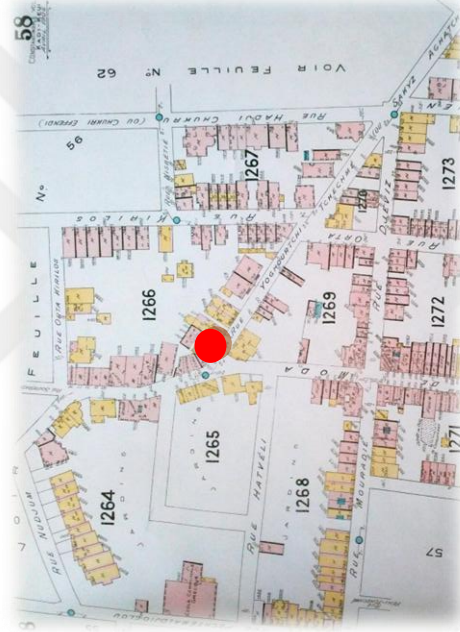
- **GIYİM MAĞAZALARI – BUFELELER-GÜMÜŞÇÜ-MARKET-KAFELELER-HAYVAN MAĞAZASI-OFİSLER...** (ÇEŞİTLİLİK VAR-KARİŞİK BİRİNCİL KULLANIM)
- **YAKIN ÇEVREDE ÇEŞİTLİLİK YARATAN KÜÇÜK ESNAF DUKKANLARI VAR** (KARİŞİK BİRİNCİL KULLANIM)
- **YAKIN ÇEVREDE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR** (KAMUSAL KULLANIM)
- **GEÇ SAATLERDE CANLI**
- **PASAJ İÇİNDE PASAJDA KÜÇÜK ESNAF**
- **ZEMİN KATTA**
- **ÇEVRE GENELİNDE KISA BLOK KULLANIMI**
- **ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI**
- **ESKİ BİNA STOĞU**
- **İLKÖĞRETİM OKULU 100 Metre Çemberinde**



KÜÇÜK SALON (1 YILDIR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- **KONUT BÖLGESİ**
- ESKİ KULLANIMI DÜKKAN
- ?
- KİRADA
- ?
- ?
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)?
- **FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR**
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA **300 METRE** MESAFEDE

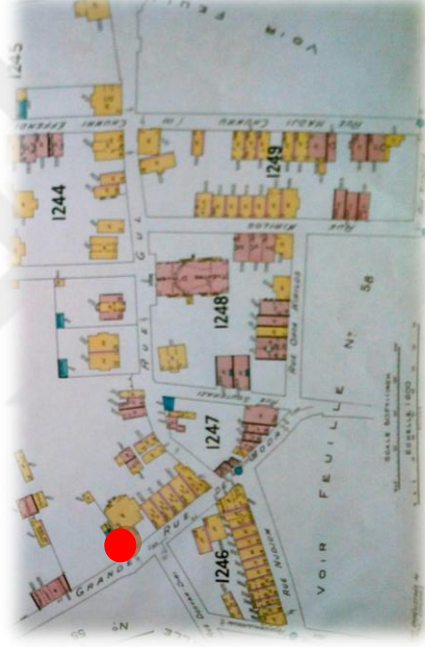
- YAKIN ÇEVREDE ÇEŞİTLİLİK YARATAN **KÜÇÜK ESNAF DUKKANLARI** VAR
(KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- **ZEMİN KATTA ??**
- ÇEVRE GENELİNDE KISA BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- **İLKÖĞRETİM OKULU 100 Metre Cemberinde**



OYUN ATÖLYESİ (15 YILDIR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- **KONUT BÖLGESİ**
- BULUNDUĞU ARSA ESKİ ÇÖPLÜK
- **TIYATRO İÇİN TASARLANDI**
- MAL SAHİBİ
- SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS ??
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA **300 METRE** MESAFEDE
- **KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM BAĞLAMINDA ARADA BAZI OFİS KATLARI MEVCUT (AVUKATLIK BÜROLARI GİBİ)**

- ÇEVREDE YEME-İÇME MEKÂNLARI YOĞUN
- ÇEŞİTLİLİK YARATAN **ESNAF DUKKANLARI** YOĞUN
- (**KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM**)
- YAKIN ÇEVREDE **YARI AÇIK MEKANLAR** İLE SOKAKLA BÜTÜNLEŞME VAR (KAMUSAL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI - YOĞUN
- **ZEMİN + BODRUM**
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- **İLKÖĞRETİM OKULUNA MESAFE 250Metrelik Çemberde 2adet İlköğretim**



ALT KAT SANAT (1 YILDIR MEVCUT)

DOKUDA SÜREKLİLİK

KONUT BÖLGESİ

?

?

KİRADA

?

SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS ??

FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)

FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR

CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 300 METRE MESAFEDA

KARŞIK BİRİNCİL KULLANIM BAĞLAMINDA ARADA BAZI OFİS KATLARI

MEVCUT (AVUKATLIK BÜROLARI GİBİ)

YAKIN ÇEVREDE ÇEŞİTLİLİK YARATAN **ESNAF DUKKANLARI** VAR

(**KARŞIK BİRİNCİL KULLANIM**)

YAKIN ÇEVREDE YARI AÇIK MEKANLAR İLE SOKAKLA BÜTÜNLEŞME EĞİLİMİ

(KAMUSAL KULLANIM)

PASAJIÇI

PASAJIÇINDE KÜÇÜK ESNAF ÇEŞİTLİLİĞİ

BODRUM

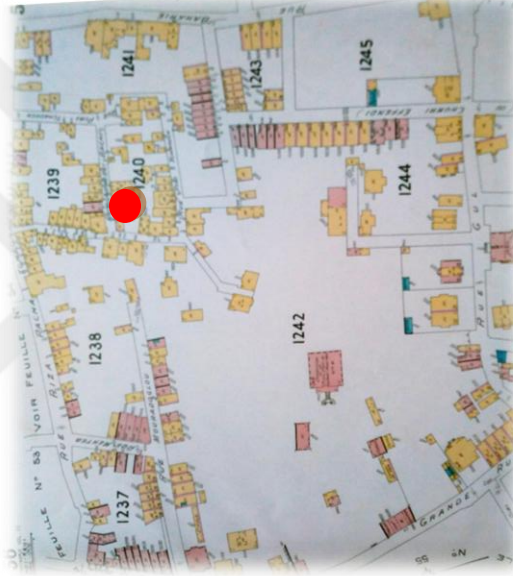
GEÇ SAATLERDE CANLI – YOĞUN

ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI

ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI

ESKİ BİNA STOĞU

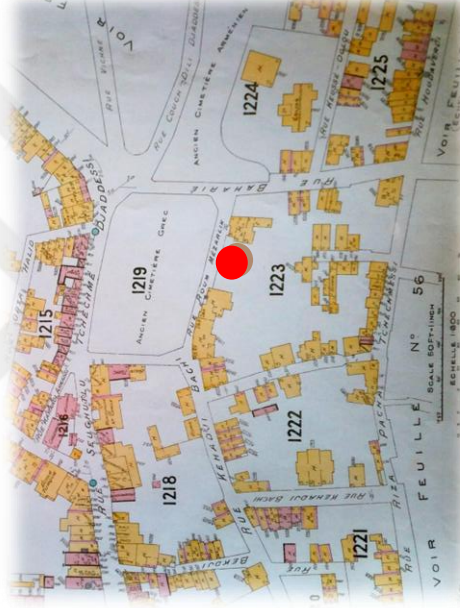
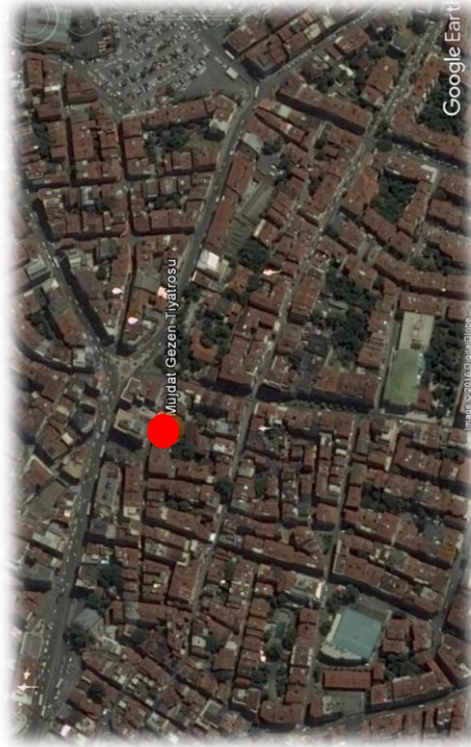
İLKÖĞRETİM OKULUNA MESAFE 50Metre (Yürüme mesafesi)



ENTROPİ SAHNE (1 YILDIR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ ??
- DÖNÜŞÜM SONRASI YENİ BİNADA
- (KAFFE VE BAĞLARDAN SONRA YERLEŞMİŞ)
- BİR YIL SONRABUGÜN İÇİN DÖNÜŞÜMFARK YARATMIŞI?
- ?
- KİRADA ??
- ?
- SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS ??
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL YERİYOR (DAYANIŞMA)
- FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 300 METRE MESAFEDE

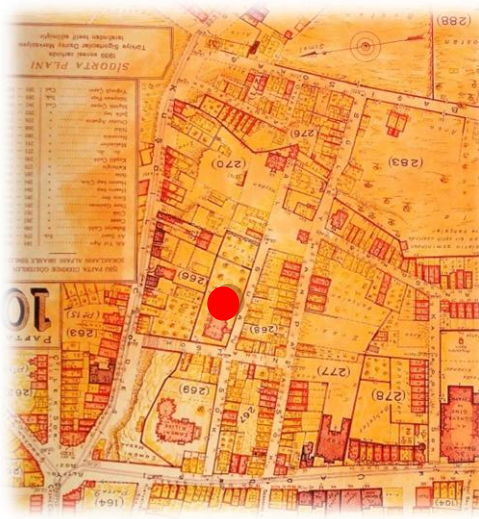
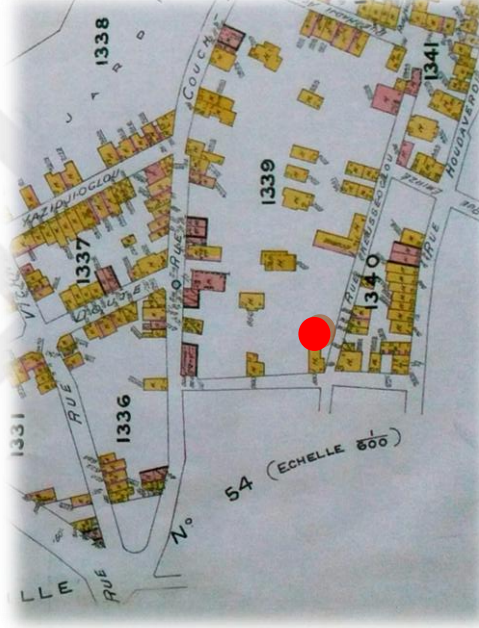
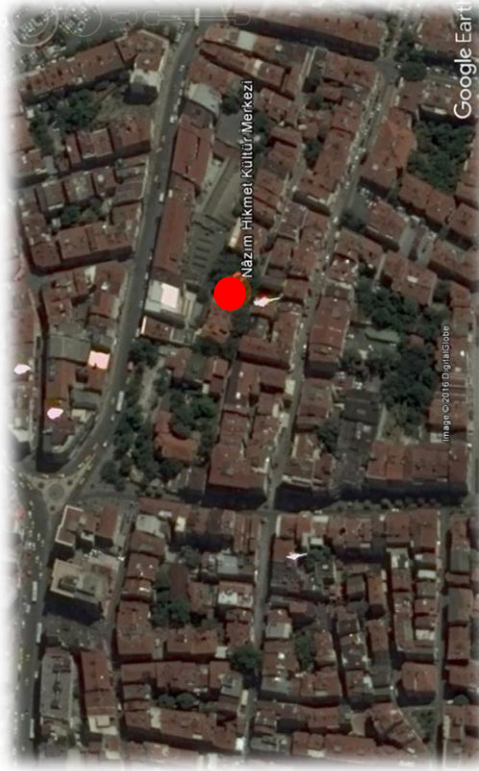
- YAKIN ÇEVREDE BAR VE KAFELER YOĞUN
- BAZI OFİS KATLARI (AVUKAT OFİSİ GİBİ)VE KONUTLAR, EL SANATLARI
(KARŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- YAKIN ÇEVREDE ACIK VE YARI ACIK MEKANLAR İLE SOKAKLA BÜTÜNLEŞME
(KAMUSAL KULLANIM)
- ZEMİN ? BODRUM ?
- GECSAATLERDE CANLI – YOĞUN
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- 150Metre Çemberde 1 İLKÖĞRETİM OKULU ve 1 LİSE



MÜJDAT GEZEN TİYATROSU (10 SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA FİZİKSEL SÜREKLİLİK VAR
- DOKUDA KONUT BÖLGESİ TİCARETE DÖNÜŞMÜŞ
- TİCARET VE ESNAF BÖLGESİ
- BULUNDUĞU KAT ESKİDEN ??
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- KİRADA ?
- ?
- ?
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 350 METRE MESAFEDE
- FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR

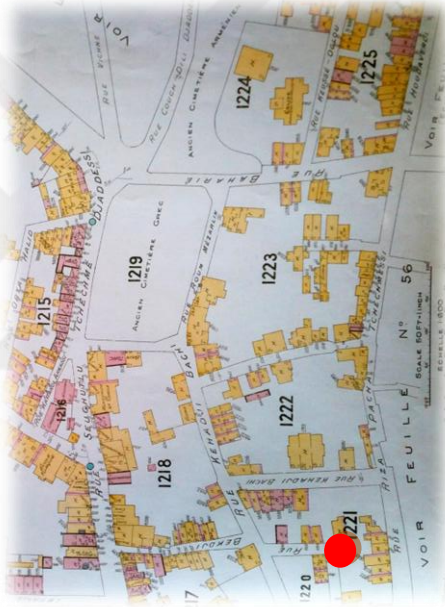
- **KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM :**
OFİSLER (Avukat, Doktor vb.), EĞİTİM KURUMLARI, TURİZM AÇENTALARI, ÇANTACI VE AYAKKABICILAR, TERZİ , MATBAA, vb. **ESNAF DUKKANLARI**.
SİYASİ PARTİ MERKEZLERİ...
- **YAKIN ÇEVREDE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR (KAMUSAL KULLANIM)**
- GEÇ SAATLERDE CANLI
- **BODRUM KATTA**
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU



NAZIM HİKMET KÜLTÜR MERKEZİ (?SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- ESKİ KONUT BÖLGESİ
- ESKİ ERMENİ OKULU
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- AÇIK ALANDA GENİŞ KAMUSAL MEKÂN İMKANI
- KİRADA?
- ?
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 350 METRE MESAFEDE
- FARKLI VE ÇEŞİTLİ EKİNSEL ÜRETİMLER VAR
- SANAT ATÖLYELERİ VE ESNAF DÜKKANLARI

- ÇEVREDE YEME-İÇME MEKÂN LARI AĞIRLIKLIL
- ÇEŞİTLİLİK YARATAN ESNAF ve SANAT DUKKANLARI VAR
- (KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- YAKIN ÇEVREDE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR
- (KAMUSAL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI - YOĞUN
- ZEMİN ? BODRUM ?
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU



MODA SANAT MACİDE TANIR SAHNESİ

(10 SENEDİR MEVCUT: yer değiştirmiş eskiden Öykü sahnenin yerindeymiş)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ (ÇÖKKÜŞTE...)
- BULUNDUĞU BİNA BOŞALMIŞ DURUMDA
- MEKANSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- KİRADA ??
- ?
- SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS ??
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 300 METRE MESAFEDE
- **FARKLI EKİNSSEL ÜRETİMLER VAR**

- **ÇEVREDE KAFE- KAHVEHANE MEKÂNLARI AĞIRLIKLILIK**
- ÇEŞİTLİLİK YARATAN ESNAF DUKKANLARI AZ DA OLSA VAR (KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM BAĞLAMINDA ARADA BAZI OFİS KATLARI MEVCUT OLABİLİR
- **YAKIN ÇEVREDE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR** (KAMUSAL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI
- **BODRUM KATTA**
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- **ESKİ BİNA STOĞU**

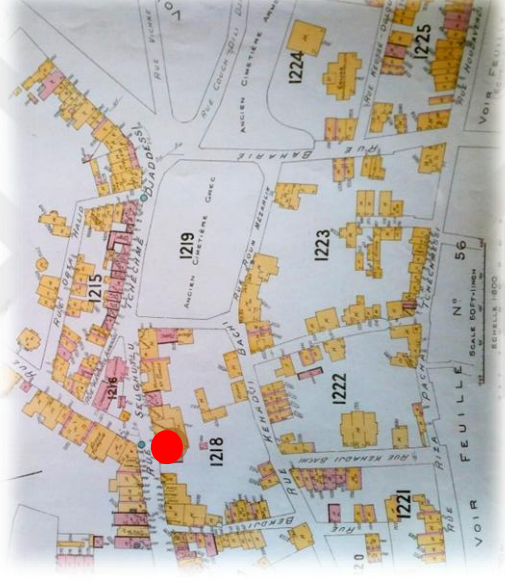
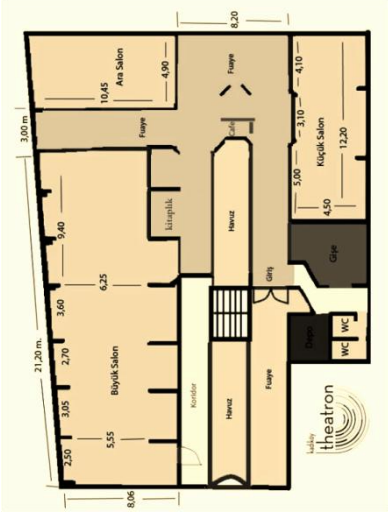


LIVINGROOM (2. SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA YOĞUNLAŞMA-FONKSİYONEL SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ ??
- KIRADA ??
- ?
- SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS ??
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 150 METRE MESAFEDA
- BİNA YENİLENMİŞ: SANAT EĞİTİMİ VEREN OFİSLERDEN OLUŞUYOR
- FARKLI VE ÇEŞİTLİ EKİNSEL ÜRETİMLER VAR

- ÇEVRE BİNALARDA YIKILIP YENİLENEREK OFİSE DÖNMÜŞ BİNALAR MEVCUT

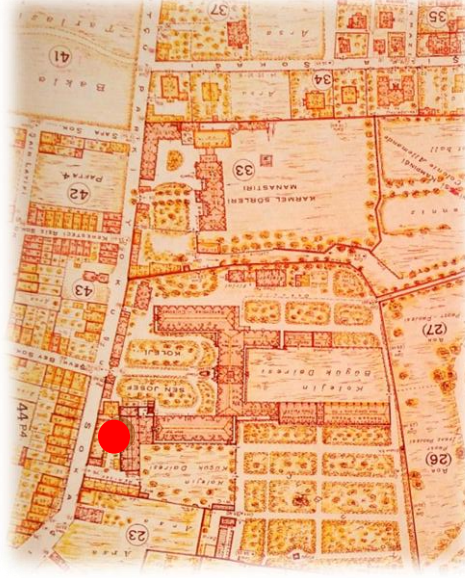
- ÇEVREDE KAFE-BAR MEKÂNLARI AĞIRLIKLIL
- YAKIN ÇEVREDE YARI AÇIK MEKÂNLARDA SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR (KAMUSAL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI
- BODRUM KATTA
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- 200 Metre Çemberinde 2 ADET İLKÖĞRETİM OKULU ve BİR LİSE



KADIKÖY TEATRON (2 SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA FİZİKSEL SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ TİCARETE DÖNÜŞMÜŞ
- BÖLGE YENİ DÖNÜŞÜME ADAY
- ?
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- MEKÂNİ TAMAMEN KENDİLERİ BİÇİMLENDİRİYOR
- MAL SAHİBİ ?
- ?
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- 400 METRE ÇAP İÇİNDE TÜM CORE FUNCTION KÜLTÜR YAPILARINA ULAŞILIYOR
- FARKLI ve ÇEŞİTLİ EKİNSEL ÜRETİMLER VAR

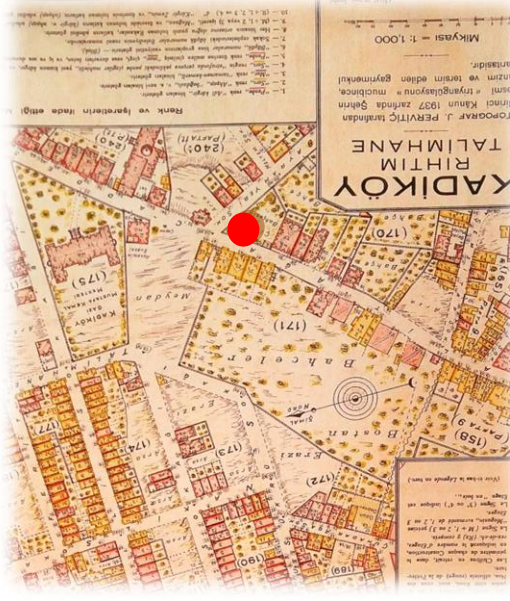
- KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM
- GİYİM, AYAKKABI-ÇANTA, GÖZLÜK-OPTİK, OFİSLER(DİŞ HEKİMİ, AVUKAT), TURİZM ACENTELERİ, TERCÜME BÜROLARI
- PASAJİÇİNDE ÇEŞİTLİK YARATAN ESNAF DUKKANLARI VAR (KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI ve YOĞUN
- PASAJİÇİ
- 2. BODRUM KATTA
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU



DURU TİYATRO (6 SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- **YOĞUN KONUT BÖLGESİ**
- ESKİ MANASTIR KONUTU
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- **MEKÂNI TAMAMEN KENDİLERİ BİÇİMLENDİRİYOR**
- KIRADA??
- MAL SAHİBİ TERCİHİ ??
- SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS
- ?
- **FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)**
- FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR

- **DİĞER CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 600 METRE MESAFEDE**
- GEÇ SAATLERDE CANLI
- **ZEMİN KATTA**
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- **ESKİ BİNA STOĞU**
- **50 Metre Çemberinde 2 LİSE**



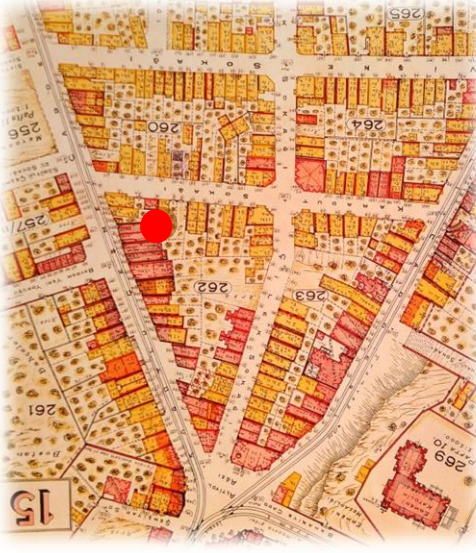
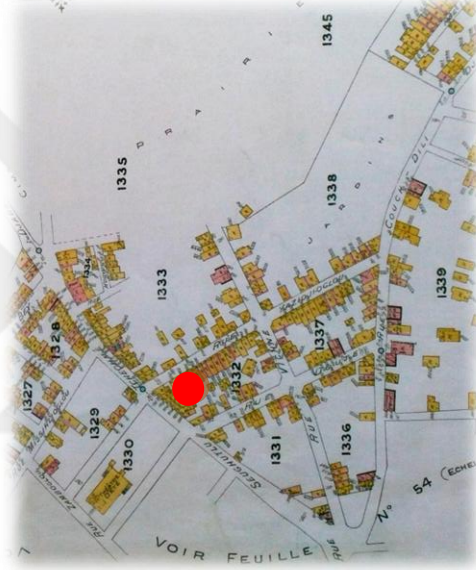
İSTANBULMETRO SAHNE (? SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA FİZİKSEL ANLAMDA SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ TİCARET BÖLGESİNE DÖNÜŞMÜŞ BULUNDUĞU BİNA KONUT OLARAK KALMIŞ
- MEKÂNSAL HAÇİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- MEKÂNI TAMAMEN KENDİLERİ BİÇİMLENDİRİYOR
- KİRADA ??
- MAL SAHİBİ TERCİHİ ??
- ??
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 800 METRE MESAFEDE
- KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM BAĞLAMINDA ARADA BAZI OFİS KATLARI MEVCUT (AVUKATLIK BÜROLARI GİBİ)

- ÇEŞİTLİLİK YARATAN ESNAF DUKKANLARI VAR (KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- YAKIN ÇEVREDE KAFE MEKÂNLARI İLE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR
- PASAJ İÇİ ESNAF DÜKKANLARI (KAMUSAL KULLANIM)
- GEÇ SAATLERDE CANLI - YOĞUN
- PASAJ İÇİNDE
- ZEMİN KATTA ?
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- 100 Metre Çemberinde İLKÖĞRETİM OKULU
- 150 Metre Mesafede BUTİK OTEL-RIHTIMDAKİ OTEL BÖLGESİ/ 300Mde



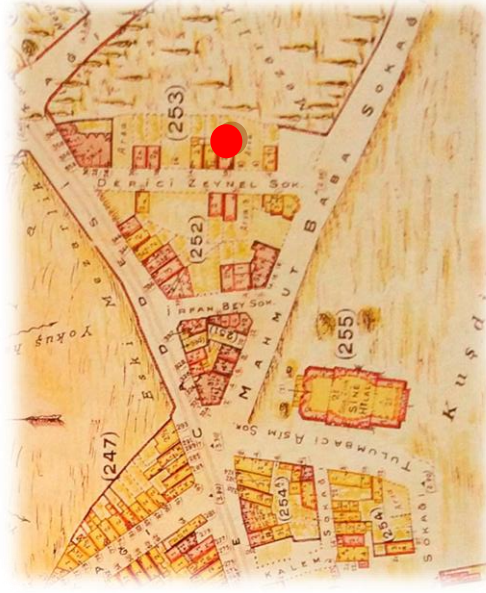
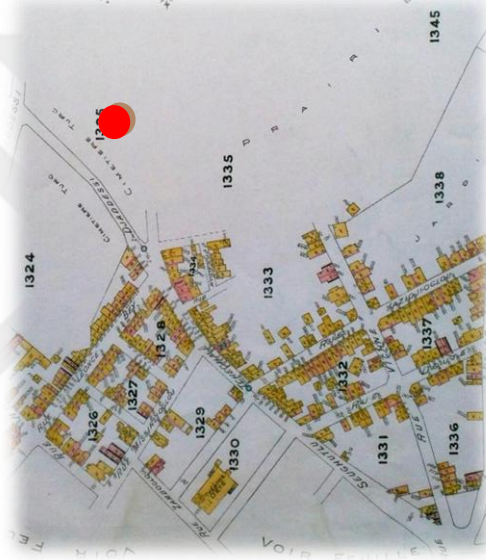
Kendi yazı ekibinin kaleme aldığı "Takanlar ve Takılanlar" oyunu ile 16 Şubat 2000 günü Kemancı Bar'da ilk oyununu sergilemiştir. Türkiye'de bir bar sahnesinde 15 yıl boyunca düzenli olarak oynayan tek tiyatro ekibidir. Kurulduğu günden beri güldürmekten hiç ödün vermeyen Tiyatro Kılçık, kendine has üslubuyla bir dil ve ekol tiyatrosu olma yolunda emin adımlarla ilerlemektedir. Repertuarını kendi yazdığı oyunlarla oluşturan Tiyatro Kılçık alternatif sahnelerin dışında klasik tiyatro sahnelerinde de oyunlarını sergilemektedir.



TİYATRO KILÇIK (?? SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ TİCARETE DÖNÜŞMÜŞ
- ?
- ?
- MEKÂN RESTORAN BAR İÇİNDE
- KİRADA??
- ?
- ?
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL YERİYOR (DAYANIŞMA)??
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 500 METRE MESAFEDE
- FARKLI EKİNSSEL ÜRETİMLER VAR ?

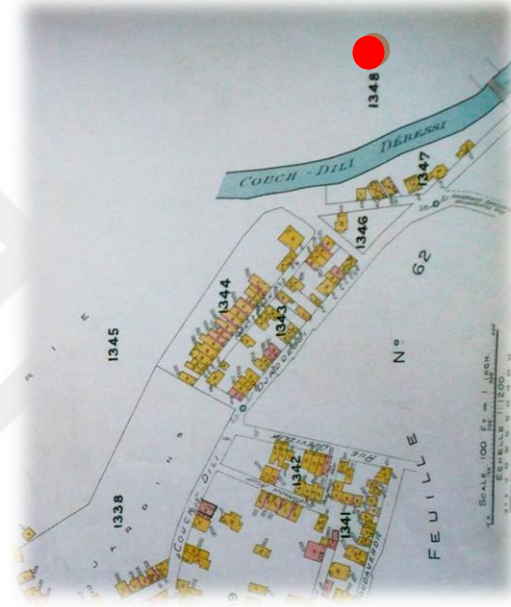
- KARISIK BİRİNCİL KULLANIM:
YOĞUN BİR ÇEŞİTLİLİK YARATAN ESNAF DUKKANLARI
KAFFE-RESTORANLAR
OFİSLER (AVUKAT, MUHASEBE, TERZİ, DOKTOR...)
- SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR
(KAMUSAL KULLANIM)
GEÇ SAATLERDE CANLI - YOĞUN
ZEMİN KATTA ??
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- ?



KARMADRAMA (2 SENEDİR MEVCUT)

- DOKUDA SÜREKLİLİK
- KONUT BÖLGESİ
- BULUNDUĞU KAT ESKİ SU DEPOSU (DAMAÇANA DEPOSU)
- MEKÂNİ TAMAMEN KENDİLERİ BİÇİMLENDİRİYOR
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ
- KİRADA
- MAL SAHİBİ TERCİHİ
- SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)
- CORE FUNCTION OLAN KÜLTÜR YAPILARINA 800 METRE MESAFEDE
- FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR
- KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM BAĞLAMINDA ARADA BAZI OFİS KATLARI MEVCUT (AVUKATLIK veya MUHASEBE BÜROLARI GİBİ)

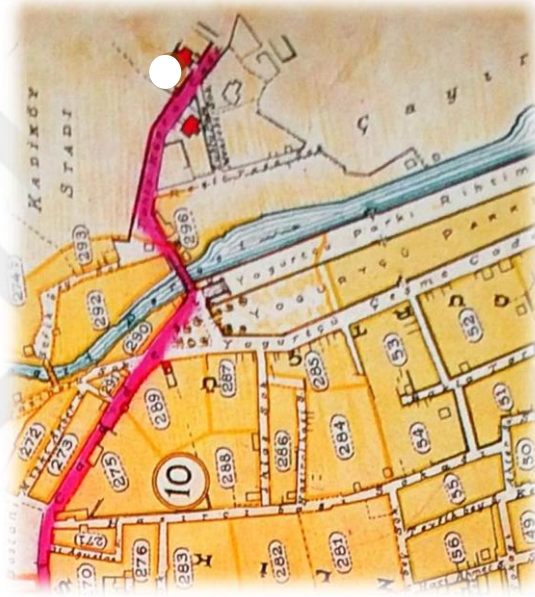
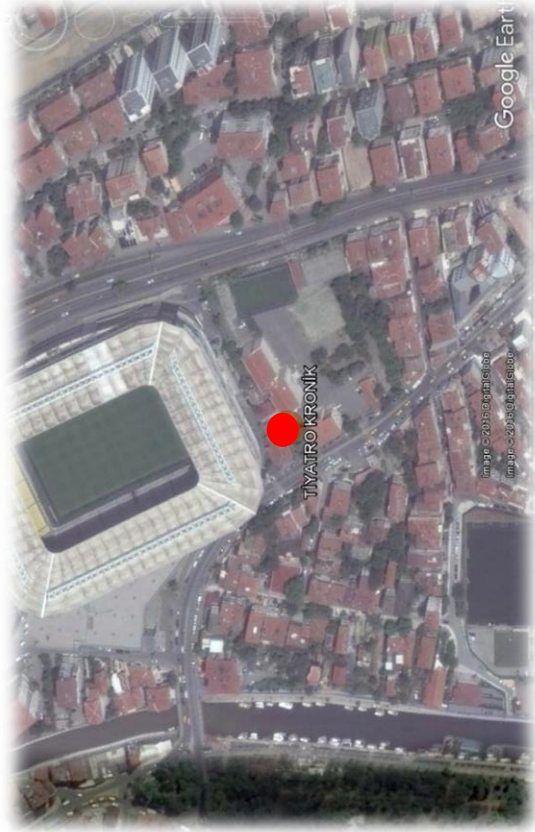
- SOKAKTA FARKLI KONAKLAMA BİRİMİ OLARAK ÖĞRENCİ YURDU VAR
- 250 Metre Mesafede BUTİK OTEL
- YAKIN ÇEVREDE YEME-İÇME MEKÂNLARI VAR
- ÇEŞİTLİLİK YARATAN ESNAF DUKKANLARI VAR (DÖŞEMECİ, PERDECI, BİLGİSAYAR TAMİRCİSİ, KAFELELER, GİYİM)
- (KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)
- YAKIN ÇEVREDE SOKAK İLE BÜTÜNLEŞME VAR (KAMUSAL KULLANIM)
- TİYATRO ÖNÜ KALDIRIM KULLANILIYOR
- MAHALLELLİ DESTEĞİ
- ZEMİN KAT
- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU



CRAFT SAHNE (6 SENEDİR MEVCUT)

- KONUT BÖLGESİ ?
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ ?
- KİRADA ??
- ??
- YERLEŞİK NÜFUS??
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)

- FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR
- MÜSTAKİL BİNA
- BODRUM KATTA
- ÇEVREDE KAFE-BAR
- ESKİ BİNA STOĞU
- 250 Metre Çemberinde 2 ADET İLKÖĞRETİM OKULU



TİYATRO KRONİK (ISENEDİR MEVCUT)

- **İKİ AYRI YOĞUN KONUT BÖLGESİNİN SINIRINDA**
- **ESKİ OKUL EK BİNASI ??**
- **MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ**
- **?**
- **?**
- **?**
- **SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS ??**
- **FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)??**
- **FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR ??**

- **ÇEVREDE AZ SAYIDA KAFE VE BÜFE VAR**

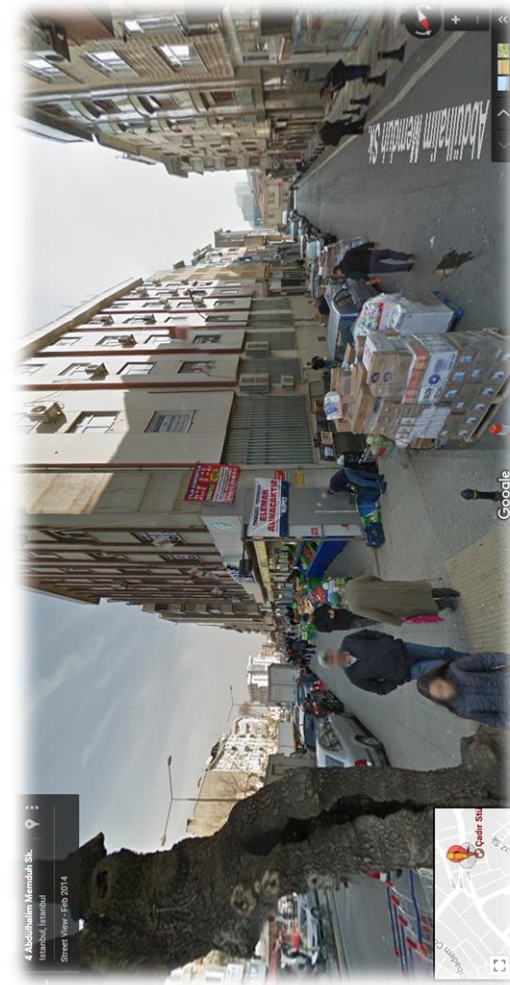
- **BODRUM KATTA ??**

- **ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI**

- **ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI**

- **ESKİ BİNA STOĞU**

- **100 Metre Çemberinde 2ADET İLKÖĞRETİM OKULU**



ÇADIR STÜDYO (1 SENEDİR MEVCUT)

- **KONUT BÖLGESİ**
- **DÖNÜŞÜM BÖLGESİNE YAKIN**
- **MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ**
- **MEKÂNI TAMAMEN KENDİLERİ BİÇİMLENDİRİYOR**
- **KİRADA??**
- **?**
- **SABİT YERLEŞİK YAŞLI NÜFUS ??**
- **FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)??**
- **FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR**

- **SOKAKTA DİKKAT ÇEKENLER:**
 - **AĞIRLIKLIL ESKİ KONUTLAR**
 - **BİR ÖĞRENCİ YURDU**
 - **DEMİR ATÖLYESİ**
 - **KİRAATHANELER**
- **DİĞ BAĞLADIĞI ANA CADDEDE KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM**
 - **ESNAF DÜKKANLARI:**
 - **KAFE-BÜFE-LOKANTA,MARKET, NALBUR, KIRTASIYE, FOTOĞRAFCI,BANKA**
- **ZEMİN KATTA ?**
- **ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI**
- **ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI**
- **ESKİ BİNA STOĞU**



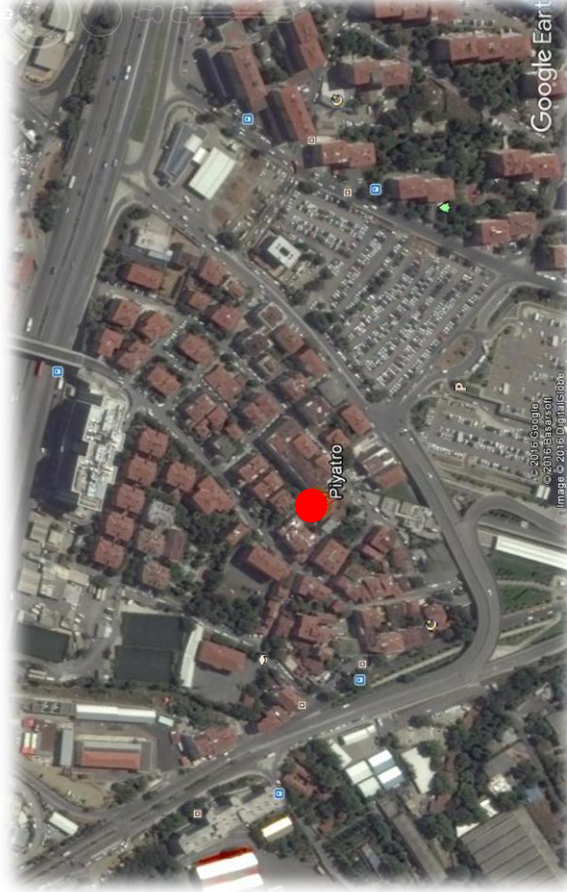
KADIKÖY EMEK SAHNESİ (6 SENEDİR MEVCUT)

- **FİKİRTEPE DÖNÜŞÜM BÖLGESİ SINIRINDA**
- **ACIBADEM VE FİKİRTEPE ARASINDA**
- **SALI PAZARINI KAYBETMİŞ**
- **DÖNÜŞÜMLE BERABER SEYİRCİSİNİ KAYBETMİŞ**
- **BULLUNDUĞU KAT ESKİ TEKSİL ATÖLYESİ**
- **MEKÂNSAL HACİM VE BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ**
- **MEKÂNİ TAMAMEN KENDİLERİ BİÇİMLENDİRİYOR**
- **KİRADA**
- **FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA)**
- **FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR**

- **ÇEVREDE KAFE-RESTORAN MEKÂNLARI VAR**
- **ANA CADDEDE 100 METRE MESAFEDE AZ DA OLSA ÇEŞİTLİLİK YARATAN**
- **ESNAF DUKKANLARI VAR. (KARIŞIK BİRİNCİL KULLANIM)**
- **ZEMİN KATTA**
- **ESKİ BİNA STOĞU**
- **200 Metre Çemberinde 2 ADET ÖĞRETİM OKULU**
- **350 Metre Çemberinde 2 ADET ÜNİVERSİTE**
- **YANDAKİ İNŞAAT OTEL OLDU**



Koşuyolu, No.: Gül Sk. No:11, 34718 Kadıköy/İstanbul



PIYATRO SAHNE (?? SENEDİR MEVCUT)

YOĞUN KONUT BÖLGESİ

- ??
- MEKÂNSAL HACİM ve BÜYÜKLÜK SEÇİMDE ÖNEMLİ ??
- MEKÂNI TAMAMEN KENDİLERİ BİÇİMLENDİRİYOR ??
- KİRADA
- ?
- ?
- FARKLI GRUPLAR TEMSİL VERİYOR (DAYANIŞMA) ??
- FARKLI EKİNSEL ÜRETİMLER VAR ??

ZEMİN KATTA

- ÇEVRE GENELİNDE KÜÇÜK BLOK KULLANIMI
- ÇEVRE GENELİNDE FARKLI PERSPEKTİF SAĞLAYAN KISA SOKAK KULLANIMI
- ESKİ BİNA STOĞU
- **İLKÖĞRETİM OKULU 150 Metre Çemberinde**

EK-06

Kadıköy Alternatif Sahneler Mekânsal Tarihi Doku Karşılaştırması

465



EK-06	Bulundu u Bina Fonksiyonu				Bugünkü Duruma Dair			
	Goad	Pervitiç	Bugün	Binada Bulundu u Kat	Mekan Büyüklü ü	Yol ili kisi	Çevredeki Ön Plandaki A rrlık Fonksiyon	Mal Sahibi Tercihi
1	Küçük Salon	Konut	Konut	Zemin	40 Ki i	2. derece	Konut	
2	Akla Kara	Konut	Konut	Bodrum	250 Ki i	Bahariye Caddesi	Konut+Ticaret	+
3	Moda Sahne	Konut	Merkezi (Ofis katları)	Bodrum	250 Ki i	Bahariye Caddesi	Konut+Ticaret	+
4	Baba Sahne	Konut	Okul Bahçesi	Bodrum	238 Ki i	2. derece	Konut+Ticaret	Mal Sahibi
5	Levent Kirca KüL.ve San. M.	Konut	Merkezi (Ofis katları)	Bodrum	250 Ki i	Bahariye Caddesi	Konut	
6	Duru Tiyatro	Manastir Arazisi	Okul Ek Binasi	Zemin	200 Ki i	Ana Caddesi	Konut	
7	Oyun Atölyesi	Manastir Arazisi	Okul Ek Binasi	Zemin	200 Ki i	Ana Caddesi	Konut	Mal Sahibi
8	Müjdat Gezen Tiyatrosu	Manastir Arazisi	Merkezi (Ofis katları)	Bodrum	250 Ki i	3. derece	Konut+Ticaret	Mal Sahibi
9	Kadıköy Theatron	Manastir Arazisi	Merkezi (Ofis katları)	2. Bodrum	100 Ki i	Sö ittilit Çe me Cad.	Konut+Ticaret	Mal Sahibi
10	Öykü Sahne	Konut	Konut	Bodrum	80 K	2. derece	Konut	+
11	Living Room	Konak Bahçesi	Meydan	Bodrum	200 Ki i	3. derece	Konut+Ticaret	
12	Moda Sanat Tiyatrosu	Konut	Merkezi (Ofis katları)	Bodrum	100 Ki i	Yaya Aksı	Konut+Ticaret	
13	Altıkat Sanat	Esnaf Dükkanı	Konut	Bodrum	40 Ki i	Moda Caddesi	Konut	
14	Emek Sahnesi	Bo Arazı	Merkezi (Ofis katları)	Zemin	100 Ki i	Ana Caddesi	Konut+Ticaret	
15	Karma Drama	Bo Arazı	Konut	Zemin	40 Ki i	2. derece	Konut	+
16	İstanbul İmpro Sahne	Bo Arazı	Konut	Zemin	100 Ki i	Halita a Caddesi	Konut	
17	Çadır	Bo Arazı	Konut	Zemin	40 Ki i	2. derece	Konut	
18	Craft	Bo Arazı	Kültür Sanat Binasi	Bodrum	50 Ki i	2. derece	Konut	
19	Piyatro	Bo Arazı	Konut	Zemin	40 Ki i	2. derece	Konut	
20	Entropi Sahne	Konut	Konut	Zemin	50 Ki i	3. derece	Konut	
21	Nazım Hikmet Kültür Merkezi	Konut	Kültür Sanat Binasi	Çatı Katı	250 Ki i	Yaya Aksı	Konut	+
22	Tiyatro Kılık	Konut	Merkezi (Ofis katları)	Zemin	60 Ki i	2. derece	Konut+Ticaret	
23	Tiyatro Kronik	Bo Arazı	Okul Binasi	Zemin	40 Ki i	2. derece	Konut	
24	D22 Kö k	Bo Arazı	Konut	Zemin ve 1. Kat	40 Ki i	2. derece	Konut	

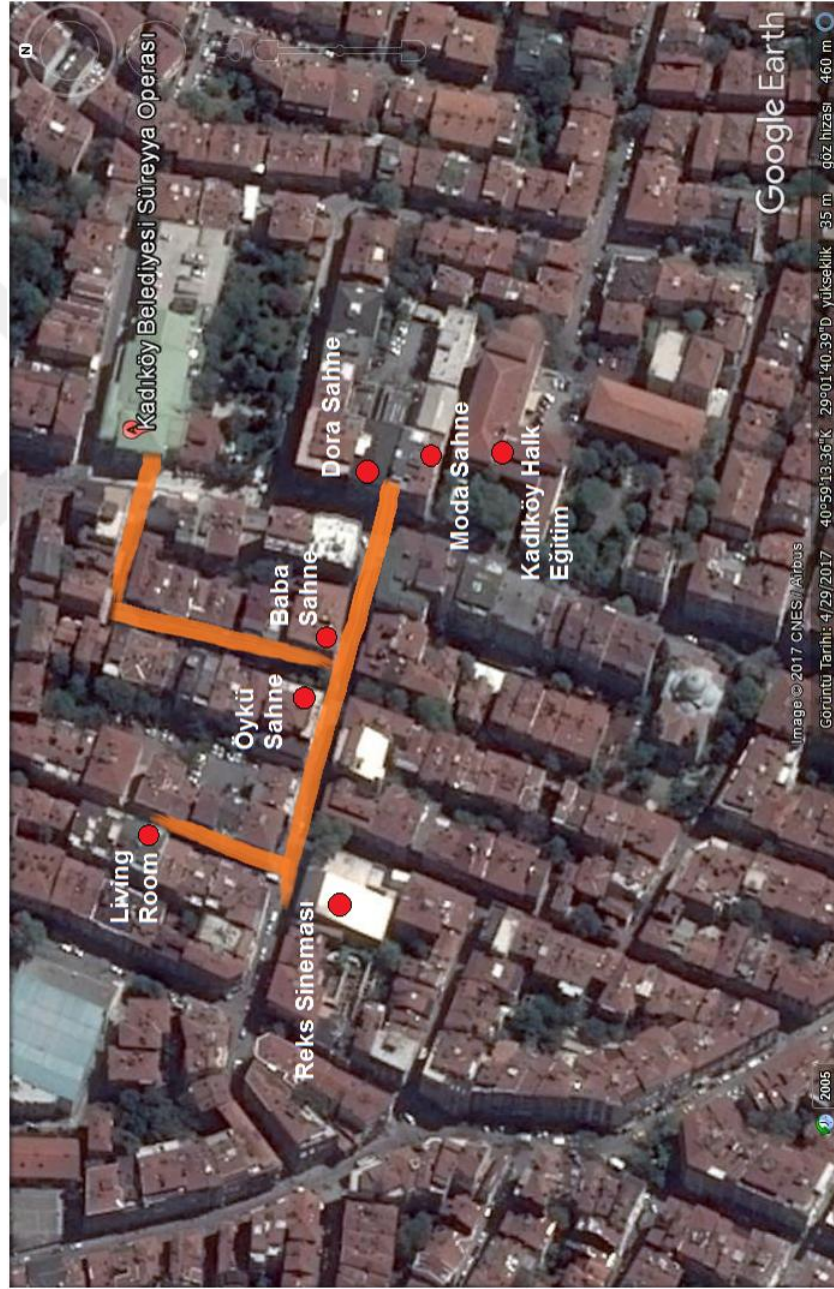
EK-07/ EK-08/ EK-09

EK-07 Canlı Bir Kamusalılık Aksı	467
EK-08 Süreyya Operası Merkez Alındığında	468
EK-09 Tiyatro ve Eğitim İlişkisi	469



EK-07

Reks Sineması ve Süreyya Operası Yakın Çevresinde Alternatif Sahne Mekânlarının Kümelenmesi



Harita 5.21

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:29.05.2017, (URL-64)

EK-08

Süreyya Operası merkez olarak alan 650 metrelik yarıçaptaki çember içinde alternatif olarak üretilen tiyatro mekânları.



Harita 5.22

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:31.05.2017, (URL-64)

EK-09

Kadıköy'de Tiyatro Mekânları ile Eğitim ve Yurt Kurumlarının Dağılımı.



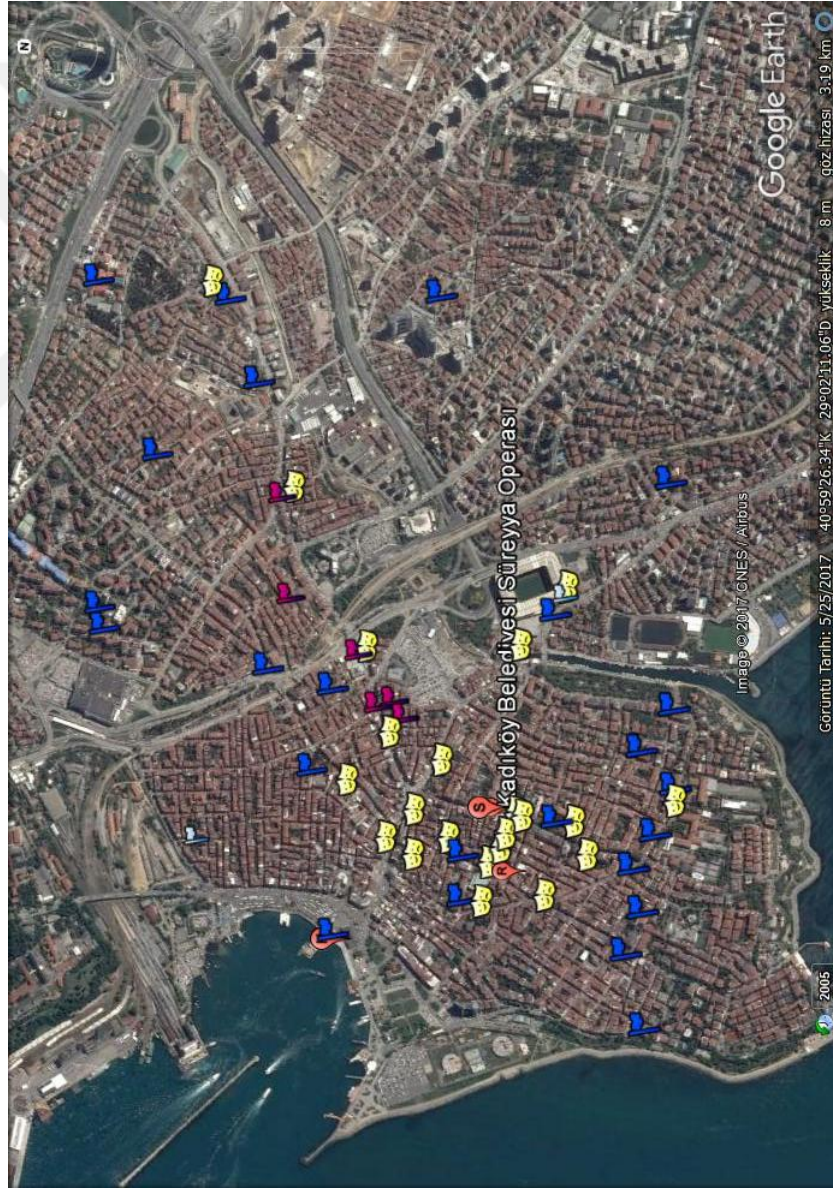
Tiyatrolar



İlk ve Orta dereceli okullar ve Üniversiteler



Öğrenci Yurtları



Harita: E-.01

Kaynak: Google Earth; Görüntü Kopyalama Tarihi:31.08.2016, (URL-64)

EK-10

EK-10 Kamusalığı Canlandırın Ekinsel Üretim
Mekânsallaşma Dinamiklerinin Analizi

471



EK-10
SABADAN ÇIKAN VERİLER
Kamusal ve Canlanlı Üretim Mekânsallaştırma Dinamiklerinin Analizi

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23		
	T YATRO TOPLAMI	KÜÇÜK SALON	AKLAKARA	MODA SAHNE	BARA SAHNE	LEVENT KIRCA T YATRO	DEBU T YATRO	ÖYÜN ATÖLYESİ	MERHAT GİZEN T YATRO	KARROVA TEATRO	ÖYÜN SAHNE	LIVINGROOM	MODA KANAT T YATRO	ALTKAT SANAT	EMEK SAHNE	KARMAKAMA	STANBUL MPRO	ÇAĞRI TEATRO	CRAFT	P YATRO	ENTROP SAHNE	NAZİM HAKI KULTÜR MERKEZİ	T YATRO KULÇUK	T YATRO KRONİK	
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									
BAKIM VE BAKIM																									

EK-11

Kamusallığın Gelişimindeki Mekânsallaşma Dinamiklerinin
Ekinsel Üretim Bağlamında Kamusal Alan ile ilişkiselikleri

473



EK-12

Kadıköy Tarihi Merkezde Kamusal Alanı Görünür

Kılacak Bir Kamusalılığı Güçlendiren Sosyo-Mekânsal Dinamikler

475



EK-13

Kamusal Alanı Besleyen Kamusalık Bağlamında
Teoriden Gelen ve Alandan Elde edilen Bileşenler

477

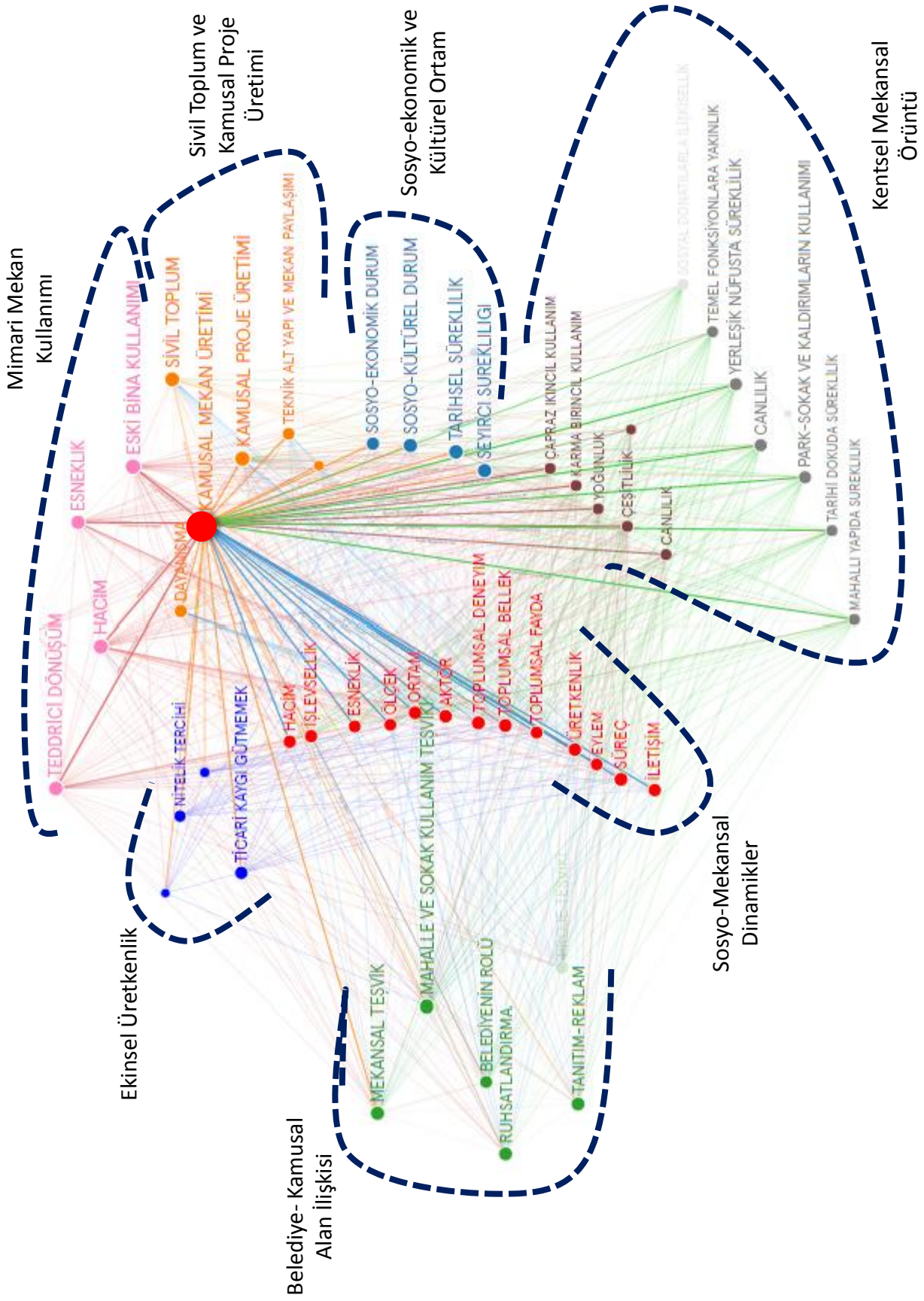


EK-13

		KADIKÖY ALTERNAT F SAHNELER ORTAMI
KAMUSAL ALANDA KAMUSALLIK B LE ENLER		
TEORİK ÇERÇEVEDEN ELDE ED LENLER		
1	ALEN YET	X
2	KAMUOYU	X
3	ÇE TL L K	X
4	ER EB L RL K	X
5	OTONOM (Kamu alanı devlet kurumlarının dı nda yer alır. Habermas) (<i>"Özerk" kelimesini kullanacaktım ancak otonomun anlamları daha iyi örtü tü ünden de itirdim. öyle 2 anlamı var :</i> 1. Yönetim bakımından kimi ko ullar altında ba ımsız hareket eden 2. Ahlak, ili ki ve davranı larında usun yol göstericili ini tanıma).	X
6	KAMUSAL FAYDA	X
7	POL T K YAPI (Genel yarara ili kin olması dı nda bir gündem kısıtlaması yoktur)	X
8	ETK N LET M (Aktarma, KEND N Sorgulama, Algılama, kna Becerileri) 1. Kar ılıklı konu ma esnasında rollerin de i ebilece i öngörülür. 2. Tartı malarda kamusal yarara yönelik rasyonel bir mutabakatın öngörülebilmesi	X
9	DENEY M B R K M	X
10	KATILIMCILIK	X
11	EYLEMSELL K	X
12	ÜRETKENL K	X
KADIKÖY ÖRNEK ALAN ÇALI MASINDAN ELDE ED LEN KAMUSAL ALAN ORTAMINDAK KAMUSALLIK B LE ENLER		
1	ÖLÇEK	X
2	BA LAM	X
3	LEV	X
4	BELLEK	X
5	SÜREKL L K	X
6	N TEL K	X
7	SÜREÇ	X
8	DAYANI MA	X

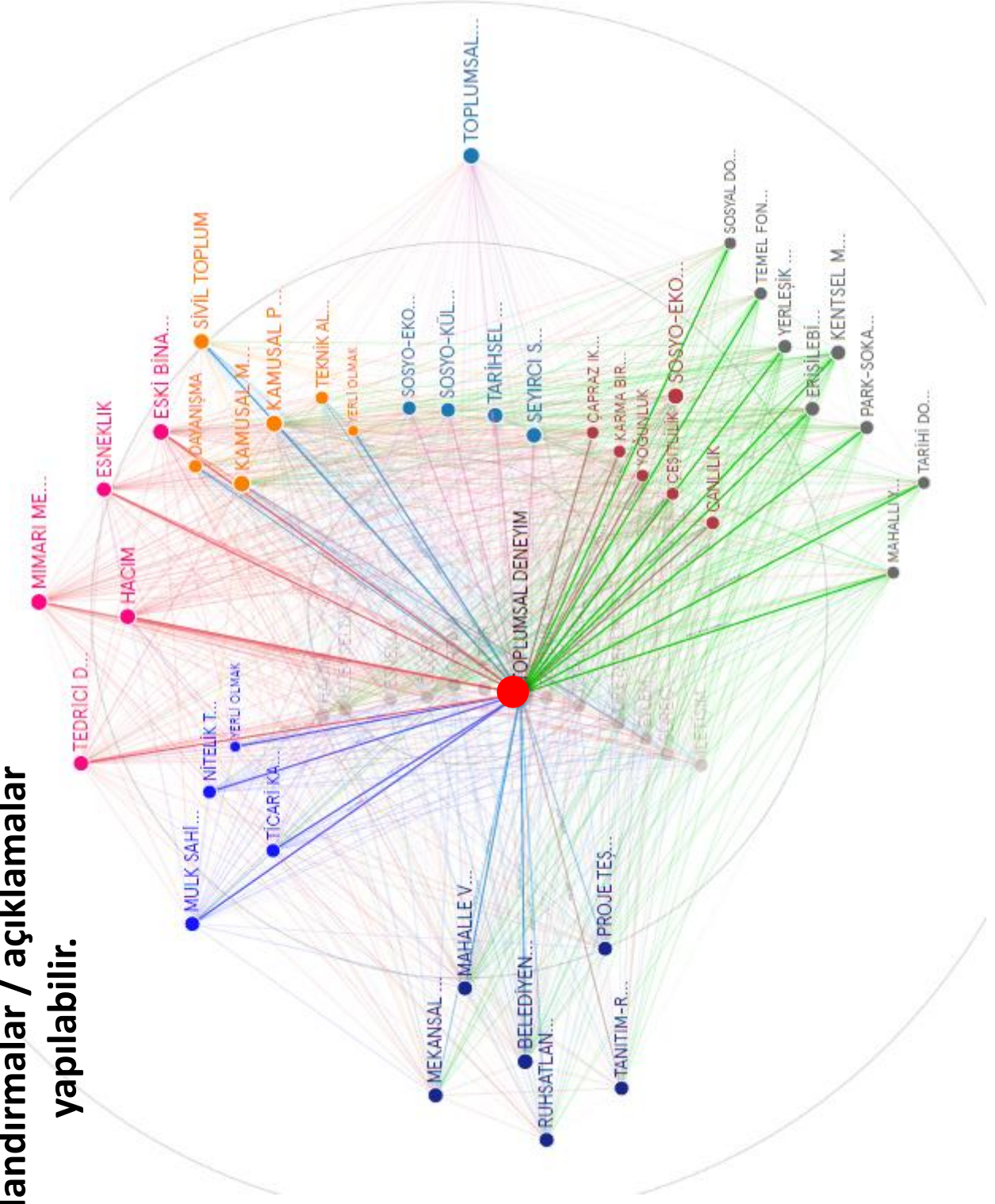
EK-14/ EK-15/ EK-16

EK-14	Graph Commons Aracılığı ile Kavramsal İlişkiler Ağı Sorgulaması Kamusal Alan Bileşenleri	479
EK-15	Graph Commons Aracılığı ile Kavramsal İlişkiler Ağı Sorgulaması Toplumsal Deneyim Bileşenleri	480
EK-16	Graph Commons Aracılığı ile Kavramsal İlişkiler Ağı Sorgulaması Ekinsel Üretkenlik Bileşenleri	481



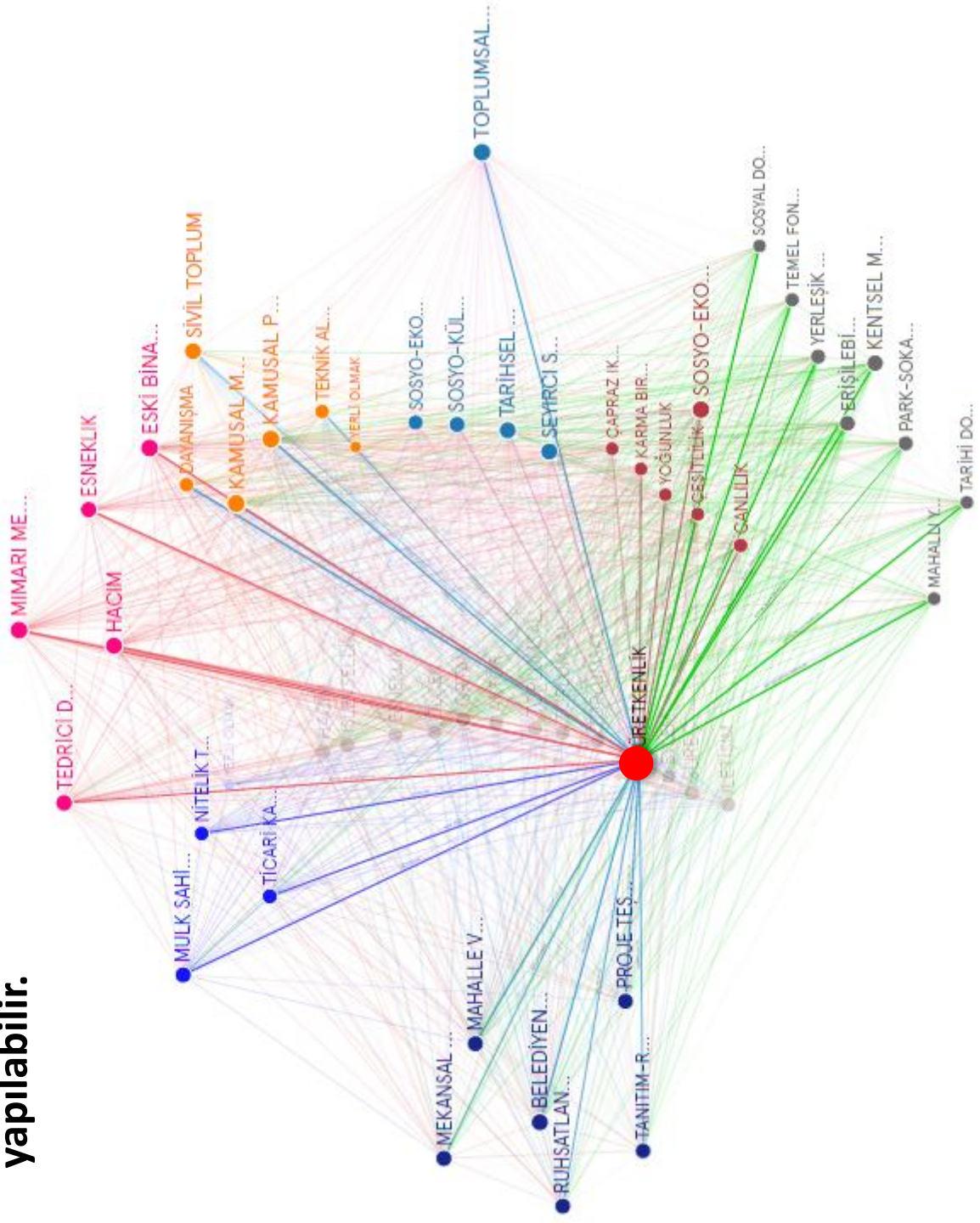
Kamusal Alan Bağlamında Kamusal Bileşenleri

Bir önceki slaytta olduğu gibi
gruplandırmalar / açıklamalar
yapılabilir.



Kamusal Alanda Toplumsal Deneyim Bileşenleri

Bir önceki slaytta olduğu gibi
gruplandırmalar / açıklamalar
yapılabilir.



Kamusal Alanda Ekinse Üretkenlik Bileşenleri

ÖZGEÇMİŞ

1. **ADI SOYADI** : Devran Bengü

2. **DOĞUM TARİHİ** : 10.07.1971

3. **ÜNVANI** : Yük. Mimar

4. ÖĞRENİM DURUMU:

DERECE	ALAN	EĞİTİM KURUMU	MEZUNİYET YILI
Ortaokul	Fen	Sainte Pulcherie	1987
Lise	Fen	Saint Benoit	1990
Lisans	Mimarlık	Yıldız Teknik Üniversitesi	1995
Lisansüstü	Mimarlık Yapı Üretimi	Yıldız Teknik Üniv.	2012
Doktora	Şehircilik	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	2017

5. YÖNETİLEN YÜKSEK LİSANS VE DOKTORA TEZLERİ

- Yıldız Teknik Üniversitesi, Yapı Üretimi Yüksek Lisans Programı
Yapı Üretim Sürecinde LEED Yeşil Bina Sertifika Sisteminin Değerlendirilmesi, Türkiye'den Örnekler
- Mimar Sinan Üniversitesi, Şehircilik Doktora Programı
Kamusal Mekânın Yapılanmasında Kamusal ve Ekinsel Üretim Mekânlarının Rolü: Kadıköy Örneği

6. YAYINLAR

Bildiriler:

UPAD Uluslararası Kentsel Planlama-Mimarlık-Tasarım Kongresi, 2014

- *Türkiye’de Konut Sunum Biçimlerinin Gelişimi ve Bir Konut Sunum Biçimi Olarak ‘Kentsel Dönüşüm’ün “Vadi İstanbul” Örneği Üzerinden İrdelenmesi*
- *Rezidansların Üretim Süreçlerinin Gelişimi ve Pazarlama Süreci İlişkisinin “Vazo Kule” Örneği Üzerinden İrdelenmesi*

Yapı Yaşam Kongresi, 2015

- *Canlılığı Hedefleyen Planlama Yaklaşımı ile Kamusal Alan Yapılanması için Bir Yöntem Yaklaşımı*

Kitap:

- *Yapı Üretim Sürecinde LEED Yeşil Bina Sertifika Sisteminin Değerlendirilmesi, Türkiye’den Örnekler, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017.*

7. EĞİTİM VE DANIŞMANLIKLAR

- ÇEDBİK – LEED AP Eğitimleri – Şubat 2013/ Mayıs 2013/ Ekim 2013
- Mimarlar Odası – Re- Thinking BIM & LEED – 1 Temmuz 2012

8. KURULUŞLARA ÜYELİKLER VE UNVANLAR

- USGBC
LEED AP (Leadership in Energy and Environmental Design Accredited Professional)
- KAYS - Kalkınma Ajansları Bağımsız Değerlendiriciliği
- EVD Danışmanlık
Binalarda Enerji Kimlik Belgesi Uzmanlığı

9. ÖDÜLLER

- Çanakkale Belediyesi Proje Yarışması - 2012 Ekim
4. Mansiyon alan projede LEED Danışmanlığı ve Proje Raportörlüğü

10. MESLEKİ DENEYİM

Özel Sektör Deneyimi

MIAR MİMARLIK

1995 – 1998

Proje Tasarım

ERTUNGA MİMARLIK

1998 – 1999

Proje Tasarım

KORAY İNŞAAT

1999 – 2002

Proje Tasarım Ve Uygulama

ATLAS İNŞAAT

2002– 2003

Proje Tasarım Ve Uygulama

SOYAK İnşaat A.Ş.

2003 – 2012 Şubat

Malzeme Onayı

Proje Koordinasyonu

ENKA

2012 Şubat – 2013 Şubat

Malzeme Onayı

Proje Koordinasyonu

Akademik Deneyim:

AYDIN ÜNİVERSİTESİ ANADOLU BİL MESLEK
YÜKSEKOKULU

Mimari Restorasyon Bölümü Öğr. Gör.

2013 Şubat – 2014 Haziran

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK VE
MÜHENDİSLİK FAKÜLTESİ

Mimarlık Bölümü Öğr. Gör.

2014 Eylül – devam ediyor.

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ MİMARLIK FAKÜLTESİ

Mimarlık Bölümü Öğr. Gör.

2014 Şubat – devam ediyor

Elektronik İrtibat

Adresi:

devranbengu@gmail.com