T.C.

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MEKÂNSAL SÜREKLİLİĞİN TİYATROLAR ÜZERİNDEN OKUNMASI

Esma CURAVCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Danışman

Doç. Dr. Yasemen ÖZER

Ağustos, 2021

T.C.

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MEKÂNSAL SÜREKLİLİĞİN TİYATROLAR ÜZERİNDEN OKUNMASI

Esma CURAVCI tarafından hazırlanan tez çalışması 04.08.2021 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Yasemen ÖZER
Yıldız Teknik Üniversitesi
Danışman

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Yasemen ÖZER, Danışman
Yıldız Teknik Üniversitesi _____

Prof. Dr. Ömür BARKUL, Üye
Yıldız Teknik Üniversitesi _____

Dr. Öğr. Üyesi Devran BENGÜ, Üye
İstanbul Arel Üniversitesi _____

Danışmanım Doç. Dr. Yasemen ÖZER sorumluluğunda tarafımca hazırlanan Mekânsal Sürekliliğin Tiyatrolar Üzerinden Okunması başlıklı çalışmada veri toplama ve veri kullanımında gerekli yasal izinleri aldığımı, diğer kaynaklardan aldığım bilgileri ana metin ve referanslarda eksiksiz gösterdiğimi, araştırma verilerine ve sonuçlarına ilişkin çarpıtma ve/veya sahtecilik yapmadığımı, çalışmam süresince bilimsel araştırma ve etik ilkelerine uygun davrandığımı beyan ederim. Beyanımın aksinin ispatı halinde her türlü yasal sonucu kabul ederim.

Esma CURAVCI

İmza

Ablama,

TEŞEKKÜR

Benim için oldukça farklı deneyimleri ve birikimleri barındıran bu süreçte her zaman motive edici ve anlayışlı olan, desteğini hiç esirgemeyen sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Yasemen Özer'e;

Çalışmamı geliştirmeme olan katkıları için sevgili hocam Prof. Dr. Ömür Barkul'a ve Kadıköy tiyatrolarını çalışmam sayesinde bu yolda karşılaştığım benim heyecanıma ortak olup birikimleriyle yeni kapılar açan sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Devran Bengü'ye;

Baba Mimarlık'taki 4. yılımı doldururken bu süreç boyunca hem okul hayatımda hem de iş hayatımda anlayışıyla hep destek olan Mehmet Baba'ya;

Her zaman sabırla beni dinleyen, sakinleştiren, bana olan inançlarını hiç yitirmeyen ve hep destekleriyle yanımda olan sevgili anneme, babama ve özellikle ablama;

Ve bu yazılanlardan bir haber olsa da kalbimin en güzel köşesi, varlığıyla bana güç veren Tarçın'a;

Çok teşekkür ederim.

Esma CURAVCI

İÇİNDEKİLER

KISALTMA LİSTESİ vii

ŞEKİL LİSTESİ viii

TABLO LİSTESİ xi

HARİTA LİSTESİ xi

ÖZET xii

ABSTRACT xv

1 GİRİŞ 1

1.1 Literatür Özeti ... 1
1.2 Tezin Amacı ... 4
1.3 Orijinal Katkı ... 10

2 YAPILI ÇEVRE VE TİYATROLAR ÜZERİNDEN KENT BELLEĞİNİ SORGULAMAK 11

2.1 Kentsel Bellek ... 12
2.2 Kolektif Hafıza ... 18
2.3 Kentsel Süreklilik ... 22
2.4 Kentsel Kimlik ... 27
2.3 Kavramların Tiyatro ile İlişkisi ... 33

3 TİYATRONUN GELİŞİMİ VE İSTANBUL İLE İLİŞKİSİ 41

3.1 Tiyatronun Ortaya Çıkışı ve Gelişimi ... 42
3.2 Türk Tiyatrosu'nun Gelişimi ve İstanbul'daki İlk Tiyatro Salonları ... 50
3.3 Tiyatro ve Kent ... 58
3.4 Tiyatro ve Toplum ... 61
3.5 Türkiye'de Tiyatro Yaşantısını da Etkileyen Kırılma Dönemleri ... 64
3.6 İstanbul'da Seyirci Anketi ... 85

4 KADIKÖY'DE TİYATRONUN GELİŞİMİ 94

4.1 Kadıköy'de Tiyatro Yaşantısı ... 98
4.2 Kırılma Dönemleri Kadıköy Tiyatroları ... 105

4.3 Kadıköy Tiyatroları 109
4.3.1 Süreyya Operası 116
4.3.2 Kadıköy Halk Eğitim Merkezi 117
4.3.3 Haldun Taner Sahnesi 118
4.3.4 Barış Manço Kültür Merkezi 119
4.3.5 Oyun Atölyesi 120
4.3.6 Nazım Hikmet Kültür Merkezi 121
4.3.7 Duru Tiyatro 122
4.3.8 Ak'la Kara Tiyatro 123
4.3.9 Alt Kat Sanat 124
4.3.10 İstanbulimpro Sahne 125
4.3.11 Kılçık Mekan 126
4.3.12 Moda Sahnesi 127
4.3.13 Karma Drama 128
4.3.14 Entropi Sahne 129
4.3.15 Eylül Sahne 130
4.3.16 Baba Sahne 131
4.3.17 Hayal Meal 132
4.3.18 Boa Sahne 133
4.3.19 Tiyatro Dell'arte 134
4.3.20 Perdesiz Sahne 135
4.3.21 Koma Sahnesi 136
4.3.22 Tiyatro Kale 137
5 SONUÇ VE ÖNERİLER **138**
KAYNAKÇA **152**
A İLK ANKET FORMU – KASIM/ARALIK 219 **163**
B İKİNCİ ANKET FORMU – OCAK/NİSAN 2021 **165**
TEZDEN ÜRETİLMİŞ YAYINLAR **167**

KISALTMA LİSTESİ

AVM	Alışveriş Merkezi
AKM	Atatürk Kültür Merkezi
İBB	İstanbul Büyükşehir Belediyesi
İETT	İstanbul Elektrik Tramvay ve Tünel İşletmeler
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
KHEM	Kadıköy Halk Eğitim Merkezi
MÖ	Milattan Önce
MS	Milattan Sonra
NHKM	Nazım Hikmet Kültür Merkezi
TDK	Türk Dil Kurumu
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
YY	Yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1 İstanbul'un ilçelerine göre tiyatro sayısı analizi 6
Şekil 1.2 Kadıköy'ün mahallelerindeki tiyatro sayısı analizi.....7
Şekil 1.3 Tez çalışmasının odaklandığı bölgenin sınırları.....8
Şekil 2.1 Toplum- yapılı çevre – bellek arası ilişki 17
Şekil 2.2 Bireysel hafıza – kolektif hafıza 21
Şekil 2.3 Kentsel süreklilik 23
Şekil 2.4 Gestalt kuramı süreklilik ilkesi- Kent planı üzerinden süreklilik grafiği 25
Şekil 2.5 Algılama 30
Şekil 2.6 Kentsel kimlik.....32
Şekil 2.7 Kadıköy'de KHEM karşısındaki sokak sanatçıları.....38
Şekil 2.8 Kadıköy Süreyya Operası önündeki sokak sanatçıları 38
Şekil 3.1 Yunan Tiyatrosu 45
Şekil 3.2 Roma tiyatrosu 45
Şekil 3.3 Teatro Farnese.....47
Şekil 3.4 Globe Tiyatrosu 48
Şekil 3.5 Naum Tiyatrosu.....54
Şekil 3.6 Gedikpaşa Tiyatrosu 56
Şekil 3.7 Kırılma dönemleri.....66
Şekil 3.8 Katılımcıların yaş profili.....86
Şekil 3.9 Katılımcıların ikametgahı.....87
Şekil 3.10 Katılımcıların Kadıköy'e gelme nedenleri.....88
Şekil 3.11 Katılımcıların tiyatroya gitme sıklıkları.....89
Şekil 3.12 Tiyatro tercihini etkileyen faktörler 90
Şekil 3.13 Katılımcıların tiyatroya gitmek için tercih ettikleri ilçeler 91
Şekil 3.14 Katılımcıların tiyatroya gitmek için tercih ettikleri mekanlar 93
Şekil 4.1 Reks sineması 101
Şekil 4.2 Süreyya Operası 1950'li yıllar.....102
Şekil 4.3 Kadıköy Halkevi proje yarışmasında birinci olan projenin maketi ...103
Şekil 4.4 2018 Kadıköy tiyatro şenliği 105

Şekil 5.1 Kadıköy işlev haritası 140
Şekil 5.2 Kırılma dönemlerindeki tiyatroların sayıca kıyaslanması 141
Şekil 5.3 Kırılma dönemleri tiyatro sayıları ve Kadıköy nüfusu analizi 143
Şekil 5.4 Kadıköy'de faaliyet gösteren 22 tiyatronun kıyası 144
Şekil 5.5 Tiyatroların konum analizi 145
Şekil 5.6 Tiyatroların görünürlük analizi 146
Şekil 5.7 Tiyatroların çevre analizi 147
Şekil 5.8 Tiyatroların yapı analizi 147
Şekil 5.9 Tiyatroların işlev analizi 148
Şekil 5.10 Tiyatroların kesit analizi 149
Şekil 5.11 Tiyatroların kullanıcı analizi 150
Şekil 5.12 Tiyatroların kırılma dönemleri analizi 150

TABLO LİSTESİ

Tablo 4.1 Kadıköy tiyatroları....110
Tablo 4.2 Süreyya Operası....116
Tablo 4.3 Kadıköy Halk Eğitim Merkezi....117
Tablo 4.4 Haldun Taner Sahnesi....118
Tablo 4.5 Barış Manço Kültür Merkezi....119
Tablo 4.6 Oyun Atölyesi....120
Tablo 4.7 Nazım Hikmet Kültür Merkezi....121
Tablo 4.8 Duru Tiyatro....122
Tablo 4.9 Ak'la Kara Tiyatro....123
Tablo 4.10 Alt Kat Sanat....124
Tablo 4.11 İstanbulimpro Sahne....125
Tablo 4.12 Kılçık Mekan....126
Tablo 4.13 Moda Sahnesi....127
Tablo 4.14 Karma Drama....128
Tablo 4.15 Entropi Sahne....129
Tablo 4.16 Eylül Sahnesi....130
Tablo 4.17 Baba Sahne....131
Tablo 4.18 Hayal Meal....132
Tablo 4.19 Boa Sahne....133
Tablo 4.20 Tiyatro Dell'arte....134
Tablo 4.21 Perdesiz Sahne....135
Tablo 4.22 Koma Sahnesi....136
Tablo 4.23 Tiyatro Kale....137

HARİTA LİSTESİ

Harita 4.1 1839 Tanzimat Fermanı-1908 II. Meşrutiyet dönemi haritaları....106
Harita 4.2 1923 Cumhuriyet'in ilanı-1946 Çok partili hayata geçiş haritaları107
Harita 4.3 1960 Askeri darbesi-1971 Askeri darbesi haritaları.....107
Harita 4.4 1980 Askeri darbesi-2001 Ekonomik krizi haritaları 108
Harita 4.5 2013 Gezi direnişi-2020 Kovid-19 küresel salgını haritaları.....109

ÖZET

Mekânsal Sürekliliğin Tiyatrolar Üzerinden Okunması

Esma CURAVCI

Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Yasemen ÖZER

Kentler, farklı dönemlere ait katmanlardan ve bu katmanlarda yer alan imgelerden oluşan bir bütündür. Yaşanılan döneme geçmiş dönemlerin izlerini aktaran katmanlar kent belleğinin bir kanıtıdır. Kent belleği, kentlilerin yere ait kolektif hafızasının bir ürünüdür (Rossi, 2006). İmgesel değer taşıyan ögelerin sürekliliği, kente ve bireylere ait belleği tanımlayan özdür. Sürekliliklerin kesintiye uğraması halinde bellekten söz edilememektedir. Bireyler, kentlerle ve mekânlarla devamlı bir ilişki içerisindedir. İlişkiyi ortaya koyan, kentlerin ve mekânların fiziksel varlığı, yüklendikleri işlevleri veya bireylerin buralara atfettiği anlamlardır. Zaman içerisinde bağlamından kopan fiziksel çevre ögeleri ve değişen işlevler süreklilikleri sekteye uğratırken, bireylerin çevresiyle kurduğu ilişkileri ve oraya ait hafızasını değiştirmektedir.

Tez kapsamında ise, bu yaklaşımlar çerçevesinde oluşturulan kuramsal zeminde, Kadıköy ilçesi Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerindeki tiyatro mekânlarının süreklilikleri ve kırılmaları sorgulanmıştır. Kişisel gözlemlerle fark

edilen bu mahallelerdeki tiyatroların sayıca çokluğu yerinde yapılan çalışmalarla da desteklenmiştir. Öncelikle Kadıköy'deki tiyatro yaşantısı başlangıcından itibaren sorgulanmış ve buradaki ilk tiyatro mekânından, son açılan tiyatroya kadar olan bir tablo hazırlanmıştır. Tabloda yer alan tiyatroların zamansal süreçteki süreklilikleri ve kırılmaları incelenmiştir. Lynch'in kolektif belleğin oluşumunu kentteki imgelerin yanında kentlilerin imgeleri nasıl algıladığıyla da ilintili iki yönlü bir süreç olarak tanımlamasından yola çıkılarak kentlilerin tiyatroları nasıl algıladığı anket yöntemiyle sorgulanmıştır (Lynch, 2019).

Bu incelemeler doğrultusunda her yıl alana yeni sahneler eklendiği ve mevcuttaki sahnelerden kapananlar olduğu gözlenmiştir. Tiyatro mekânları özelinde bölgede hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşanmaktadır. Tiyatroların sayıca artışının daha fazla olmasıyla tiyatro mekânlarının kent içindeki yoğunluğu da giderek artmaktadır. Kadıköy'ün devingen tiyatro yaşantısının dinamikleri tez kapsamında sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kentsel Bellek, Kentsel Süreklilik, Kolektif Hafıza, Kadıköy, Tiyatro.

ABSTRACT

Reading Spatial Continuity Through Theaters

Esma CURAVCI

Department of Architecture

Master of Science Thesis

Supervisor: Doç. Dr. Yasemen ÖZER

Cities are a whole consisting of layers belonging to different periods and images in these layers. The layers that convey the traces of the past periods to the living period are a proof of the urban memory. Urban memory is a product of the citizens' collective memory of the place (Rossi, 2006). The continuity of imaginative elements is the essence that defines the memory of the city and individuals. If the continuities are interrupted, there is no mention of memory. Individuals are in a constant relationship with cities and places. What reveals the relationship is the physical existence of cities and places, their functions or the meanings that individuals ascribed to them. While the physical environment elements which are detached from their context and changing functions, disrupt the continuity in the course of time, they change the relationships that individuals establish with their environment and the memory of that place.

Within the scope of the thesis, the continuities and ruptures of the theater spaces in Caferağa, Osmanağa and Rasimpaşa Neighborhoods of Kadıköy district were questioned on the theoretical ground created within the framework of these

approaches. The large number of theaters in these neighborhoods, which were noticed by personal observations, were also supported by on-site studies. First of all, the theater life in Kadıköy was questioned from the beginning and a table was prepared from the first theater venue to the last opened theater. The continuities and breaks of the theaters in the table in the temporal process are examined. Starting from Lynch's definition of the formation of collective memory as a two-way process related to how the citizens perceive the images as well as the images in the city, how the citizens of the city perceive the theaters was questioned with the survey method (Lynch, 2019).

In line with these investigations, it has been observed that new scenes are added to the area every year and there are some that are closed from the existing ones. There is a rapid change and transformation in the region, especially in theater venues. With the increase in the number of theaters, the density of theater spaces in the city is also increasing. The dynamics of the dynamic theater life of Kadıköy was questioned within the scope of the thesis.

Keywords: Urban Memory, Urban Continuity, Collective Memory, Kadıköy, Theatre.

1
GİRİŞ

Kentler, salt yaşanılan zamanın izlerini taşımaz, aynı zamanda farklı dönemleri işaret eden katmanlarıyla da o dönemleri günümüze aktarır. Yapılı çevrenin farklı dönemleri aktarması, kentlerin de insanlar gibi birer belleği, yapılı ve doğal çevre ürünlerinin ise kent belleğindeki ve kent ögelerinin devamlılığındaki yerinin bir göstergesidir. Yer edinimi, yapıların fiziksel niteliğinden, fonksiyonundan ya da kentin kullanıcılarıyla olan etkileşimleri neticesinde yüklendiği anlamlardan kaynaklanabilmektedir. Rossi'ye göre, kenti oluşturan bu faktörler kentin kullanıcılarının kolektif hafızasının bir ürünüdür (Rossi, 2006). Belirli bir yapı grubu farklı dönemlerde kentsel alanda farklı yoğunluklarda bulunabilir. Değişen yoğunluk kent ortamındaki fiziksel varlığını koruyamayan ya da kente eklenen yeni bir mekâna işaret eder. Bu değişimler o yapı grubuna ait kent hafızasındaki izlerde kayıplara ve yeni bilgilere sebep olur. Kentsel bellek değişir, süreklilikler kayıplar karşısında sekteye uğrar. Tezde değişen kent hafızasının izleri, Kadıköy Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerindeki tiyatro mekânlarının süreklilikleri ve kırılmaları üzerinden incelenmektedir.

1.1 Literatür Özeti

Belirlenen bu doğrultuda öncelikle literatürde bu konuda yapılan çalışmalar araştırılmış ve 2017 yılında Devran Bengü tarafından hazırlanmış bir doktora tezine rastlanılmıştır. Bengü, "Kamusal Mekânın Yapılanmasında Kamusallık ve Ekinsel Üretim Mekânlarının Rolü: Kadıköy Örneği" isimli tezinin amacını "sosyo-kültürel mekânsal üretim süreçlerinde, kamusallığı ve kamusal üretkenliği besleyen bir mekânsal yapılanma stratejisi için nasıl bir mekânsal üretim alanının ele alınması gerektiğinin tartışılması" olarak ifade etmiştir (Bengü, 2017). Sosyo-kültürel mekânlar olarak tiyatroları, çalışma alanı olarak da Kadıköy'ü seçmiştir. Bu tezin, Bengü'nün teziyle örtüşen noktası Kadıköy'deki tiyatrolar üzerine çalışmasıyken; ayrışan noktalar iki tezin teorik altyapısı, çalışma ölçeği ve tiyatroları ele alıp mekânları okuma ve inceleme şekilleridir. Bu çalışmanın varlığı

konu hakkında bir bakış açısı sunmuş ve tez içinde Bengü'ye atıf yapılarak hangi noktalardan yararlanıldığı gösterilmiştir.

Tezin, "Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerindeki tiyatro mekanlarının, Tanzimat'tan günümüze zamansal bir öngörü çerçevesinde belirlenen kırılma dönemlerindeki mekânsal sürekliliklerinin sorgulanması ve günümüzde faaliyet gösteren tiyatrolara ait envanter oluşturulması" literatüre katkı koyması hedeflenen yanıdır.

Bu hedef doğrultusunda literatür araştırmaları; kavramsal çerçeve, tiyatro ve Kadıköy olacak şekilde üç ana başlık altında yapılmıştır. Öncelikle tezin kavramsal çerçevesini oluşturan kentsel bellek, kolektif hafıza, kentsel süreklilik ve kentsel kimlik taranmıştır. Kent hafızası, mimarinin kolektifliği ve kentin ruhu ile ilgili düşünceleriyle Aldo Rossi'nin "Şehrin Mimarisi" (2006) kitabı birinci kaynak olarak belirlenmiştir. Teorik zemini oluşturmak için seçilen diğer kaynaklar ise; Kevin Lynch'in "Kent İmgesi" (2019) kitabı, bellek düşüncesi ve belleği ele alış biçimi açısından Maurice Halbwachs'un "Kolektif Bellek" (2018) kitabı, yine bellek düşüncesi ve kimlik ile olan ilişkisiyle ilgili olarak Jan Assmann'ın "Kültürel Bellek" (2018) kitabıdır. Bellek oluşumunda zamana ve yere ait farkındalık söylemleri ile süreklilik bellek ilişkisi hakkındaki düşünceleri açısından Henri Bergson'un "Madde ve Bellek" (2007) kitabı, Paul Connerton'un "Modernite Nasıl Unutturur" (2014) kitabı ve Pierre Nora'nın "Hafıza Mekânları" (2006) kitabı temel alınmıştır. Mekânların yüklendiği anlamlar ve mekân söylemleriyle Henri Lefebvre'nin "Mekanın Üretimi" (2014) ve "Şehir Hakkı" (2015) kitapları, mekanların toplumsal yönünü ortaya koyan ve kolektif oluşumdan bahseden Stavros Stravrides'in "Müşterek Mekan" (2018) kitabı bu konularda dikkate alınan kaynaklardır. Gestalt kuramıyla Max Wertheimer, süreklilik, yer kavramı ve yerin ruhu düşünceleriyle Christian Norberg-Schulz'un "Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture" (2019), "Existence, Space & Architecture" (1971) kitapları ve "Yer Kavramı Bağlamında Eski Çevrelerde Yapılaşma" (2001) makalesi ile yine yerin anlamı hakkında Edward Relph'in "Place and Placelessness" (1976) kitabı diğer kaynaklar olarak alınmıştır. Kimlik ve kimliksizleşme tanımlarıyla da İlhan Tekeli'nin dört yayınından faydalanılmıştır.

Tiyatro için tezde ana kaynaklar, Fakiye Özsoysal ve Metin Balay'ın "Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları III" (2011) kitabı ile Metin And'ın beş kitabıdır: "Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi" (2019), "Kısa Türk Tiyatro Tarihi" (2019), "Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908" (1972), "Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923" (1971) ve "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu" (1983). Diğer temel alınan kaynaklar ise, tiyatronun özüne, amacına ve ne olduğuna yönelik söylemleriyle Özdemir Nutku'nun "Oyunculuğun Tarihi" (1990) ve "Dram Sanatı Tiyatroya Giriş" (2013) kitapları, Selim Nüzhet Gerçek'in "Tiyatro Tarihi Yunan ve Latin Tiyatrosu" (1944) kitabıdır. Tiyatro, seyirci ve toplum ilişkisi hakkında Nutku'nun kitaplarından burada da faydalanılmış olup, Cevat Çapan'ın "Değişen Tiyatro" (1982) kitabı ve Selami İzzet'in "Tiyatro Sanatı" (1936) kitabı esas alınmıştır. Dünya tiyatro tarihi hakkında Mehmet Fuat'ın "Tiyatro Tarihi" (2000) kitabı ve Robert Pignarre'in "Tiyatro Tarihi" (1991) kitabı ana kaynaklardır. Türk tiyatro tarihi ve İstanbul'daki ilk tiyatrolar hakkında temel kaynaklar Refik Ahmet Sevengil'in "Türk Tiyatrosu I-II-III-IV" (1961-1962-1968-1969) kitapları, Kerem Karaboğa'nın "Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları I" (2011) kitabı ve Yavuz Pekman'ın "Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları II" (2011) kitabıdır. Tiyatroları da etkileyen kırılma dönemleri için yine And'ın ve Sevengil'in kitapları ile Yavuz Pekman'ın kitabı temel alınmıştır. Ayrıca kırılma dönemlerinin toplumsal hayat üzerindeki değişimlerini okuyabilmek adına Emre Kongar'ın "21. Yüzyılda Türkiye/ 2000'li Yıllarda, Türkiye'nin Toplumsal Yapısı" (2002), "Gezi Direnişi" (2013), "İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı" (1978), "Tarihimizle Yüzleşmek" (2015) ve "Demokrasimizle Yüzleşmek" (2007) kitaplarından faydalanılmıştır.

Kadıköy'ün gelişimi ve bugünkü dokusunu nelerin oluşturduğunu anlayabilmek için temel alınan kaynaklar, Adnan Giz'in "Bir Zamanlar Kadıköy" (1998) kitabı, Müfid Ekdal'ın "Bizans Metropolünde Bir Türk Köyü" (1996) kitabı, Orhan Türker'in "Halkidona'dan Kadıköy'e Körler Ülkesinin Hikâyesi" (2008) kitabı, Rıfat Akbulut'un "Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi içindeki Kadıköy" (1993-1994) bölümü, Tamer Kütükçü'nün "Kadıköy'ün Kitabı" (2018) ve Arif Atılgan'ın "Yeldeğirmeni" (2017) kitabı temel alınmıştır.

Kadıköy hakkında temel alınan bu kaynaklar dönemlerdeki sadece kent dokusunu değil toplumsal dokuyu da göz önüne sermektedir. Kadıköy'deki tiyatro yaşantısının anlaşılabilmesi adına ve eski dönemlerdeki tiyatro mekânlarını keşfedebilmek için bu kaynakların hepsinden faydalanılmış ve ek olarak Afif Yesari'nin "İstanbul Hatırası" (1987) kitabı ve özellikle Özsoysal ve Balay'ın kitabı ana kaynak olarak kullanılmıştır.

Mekânsal sürekliliğin incelenmesinde, berlilenen zamansal öngörüdeki dönemlerde hazırlanmış olan 1842 tarihli Moltke Haritası, 1908 tarihli Goad Haritası, 1922 tarihli Plan d'ensemble de la ville de Constantinople başlıklı harita ve 1946 sonrası için İBB şehir haritasının arşivindeki uydu görüntüleri kullanılmıştır.

Tezin odaklandığı alan sınırları içerisinde ilk açılan tiyatrodan son açılana kadar hazırlanacak olan tablo için tiyatro mekanlarının varlıkları literatür taramalarından, o döneme ait tiyatro dergilerinden ve yerinde yapılan görüşmelerden tespit edilmeye çalışılmış ve erişilebilenler tabloya eklenmiştir.

1.2 Tezin Amacı

Tezin amacı, "Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerindeki tiyatroların gelişimi ve günümüzdeki durumu ile bu süreçlerin kent belleğine bıraktıkları izlerin incelenmesi" olarak belirlenmiştir. Tezin amacını belirleyen en önemli faktör belirtilen tez alanındaki tiyatroların sayıca çokluğudur.

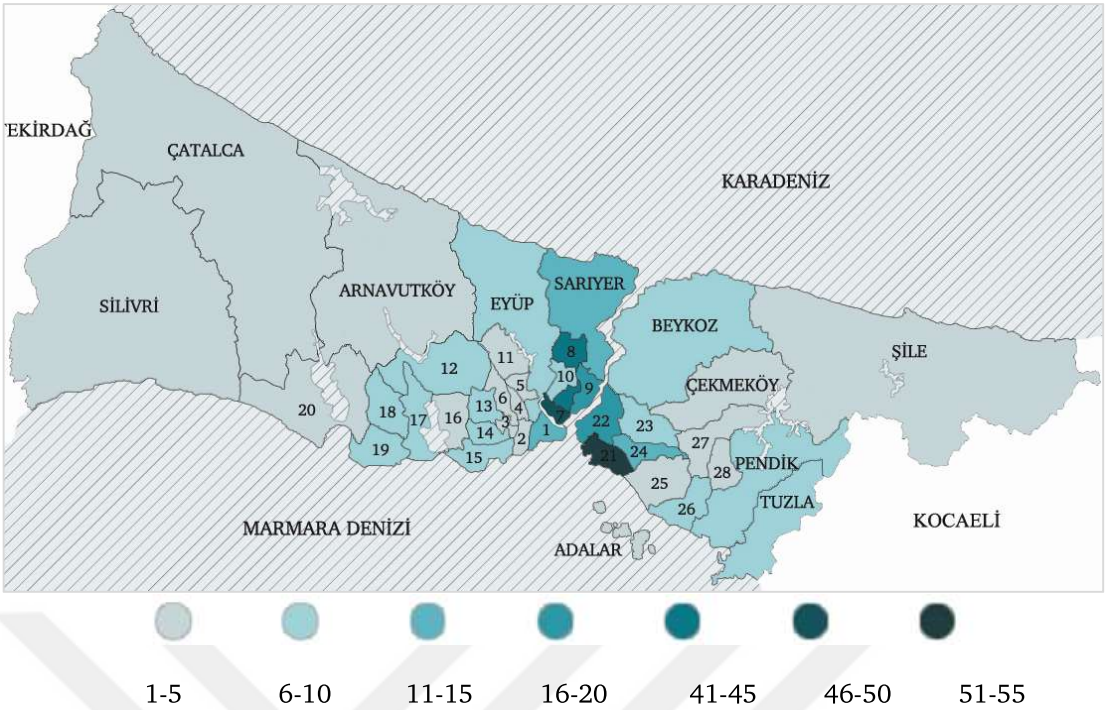
Sayısal çokluk tespit edildikten sonra, İstanbul'daki tiyatro sayılarının ilçelere göre dağılımı incelenmiş ve bunun için T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Tiyatroları, İBB şehir tiyatroları, 39 ilçe belediyesinin kültür sanat portalları, google haritalar, tiyatrolar.com.tr, biletinial.com, biletix.com, biletiva.com, İstanbul.net.tr, İstanbulburda.com, newsanat.com, tiyatronline.com, sosyal medya (özellikle instagram sayfaları), Tiyatro Kooperatifi ve Kadıköy Tiyatroları Platfotmu'nun internet sitelerinden yararlanılmıştır. Bu araştırma 2019 yılının son iki ayında yapılmış olup ilerleyen dönemlerdeki değişimler tespit edilmemiştir.

Elde edilen sonuçlara göre İstanbul siyasi haritası üzerinden bir tablo oluşturulmuştur. Bu haritalama çalışmasında sahnelerin niteliklerine

bakılmaksızın insanların tiyatroya erişimi olup olmadığı ölçüt olarak kabul edilmiştir. Özellikle Esenler, Sultanbeyli, Zeytinburnu, Şile ve Çatalca gibi ilçelerde sahneler, salt tiyatro özelinde bir mekâna sahip olmaksızın, "kültür merkezi, gençlik merkezi" gibi isimler altında çoklu fonksiyonlardan biri olarak yer almaktadır. Ayrıca yeme-içme ve eğlence mekânlarında düzenlenen bir sahne kurgusuyla ana fonksiyona ek olarak kendilerine yer bulan sahneler de mevcuttur. İnceleme esnasında bu ayrıma gidilmeyip insanların tiyatroya erişimi olup olmadığı sorgulanmıştır.

Harita üzerinde lejant yapılırken renk kullanılmış ve her renge karşılık gelen bir tiyatro sayısı aralığı verilmiştir. Aralık verilmesinin sebebi faydalanılan kaynaklarda ulaşılan tiyatrolara ek olarak başka tiyatroların da olabilme ihtimali ve özel tiyatroların çok hızlı bir değişim dönüşüm geçiriyor olmasından kaynaklıdır. Tez çalışma alanı içerisinde çalışmaya başlarken açık olan ama sonrasında kapanıp internet üzerinde kapandığının bilgisi olamayan veya yeni açılmış olup yine internet üzerinde herhangi bir bilgisi bulunmayan tiyatrolarla karşılaşılmıştır. Bu sebeple diğer ilçelerde de böyle bir durum olabileceği düşünülüp tolerans payı bırakılmıştır. Verilen sayı aralıkları: 1-5, 6-10, 11-15, 16-20, 41-45, 46-50, 51-55 olarak sıralanmıştır. Sayılar arası atlamaların nedeni ise o aralıkta tiyatro sayısına sahip ilçenin bulunmayışından kaynaklıdır (Şekil 1.1).

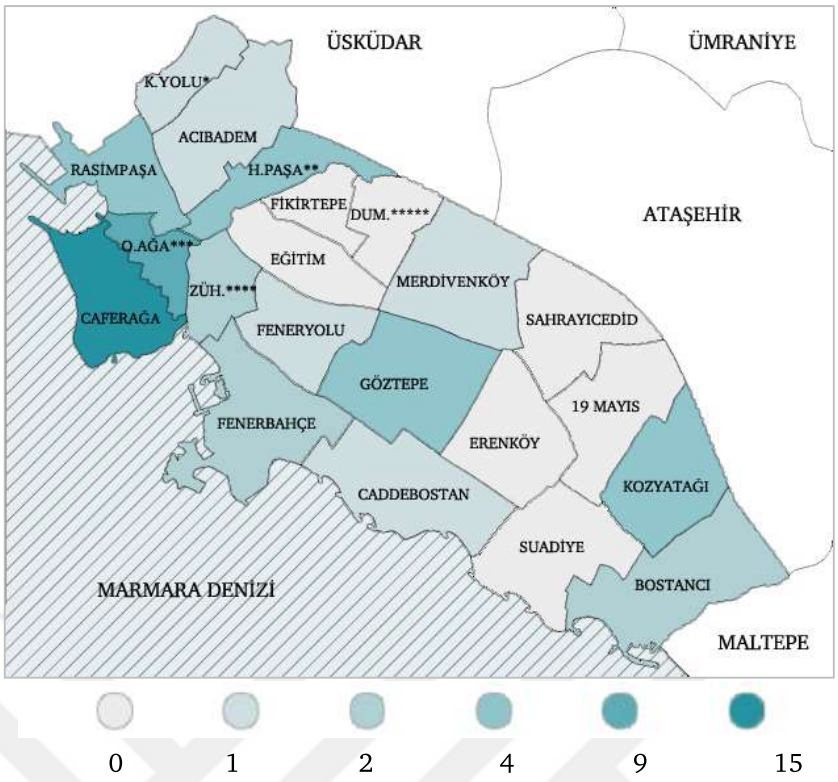
Çalışma sonucunda elde edilen veriler, en fazla tiyatroya sahip ilçenin Kadıköy (51-55) olduğunu göstermiştir. Kadıköy'e tiyatro sayısınca en yakın olan ilçe Beyoğlu (46-50) iken onu Şişli (41-45) ilçesi takip etmiştir.



Şekil 1.1[1] İstanbul'un ilçelerine göre tiyatro sayısı analizi ((Url-1) ve (Url-2) kaynaklarından faydalanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Bulguların ardından Kadıköy'deki tiyatro sayılarının mahallelere göre dağılımına bakılmıştır (Şekil 1.2). Bu araştırma esnasında da İstanbul geneli için yapılan araştırma niteliği aynı şekilde uygulanmış ve aynı kaynaklar, 39 ilçe belediyesinin kültür sanat portalları yerine Kadıköy Belediyesi'nin kültür sanat portalı olacak şekilde kullanılmıştır.

[1] Şekildeki numaralandırılmış ilçeler sırasıyla: 1)Fatih, 2)Zeytinburnu, 3)Güngören, 4)Bayrampaşa, 5)Gaziosmanpaşa, 6)Esenler, 7)Beyoğlu, 8)Şişli, 9)Beşiktaş, 10)Kâğıthane, 11)Sultangazi, 12)Başakşehir, 13)Bağcılar, 14)Bahçelievler, 15)Bakırköy, 16)Küçükçekmece, 17)Avcılar, 18)Esenyurt, 19)Büyükçekmece, 20)Beylikdüzü, 21)Kadıköy, 22)Üsküdar, 23)Ümraniye, 24)Ataşehir, 25)Maltepe, 26)Kartal, 27)Sancaktepe, 28)Sultanbeyli'dir.
Haritaya göre ilçelerdeki tiyatro sayısının dağılımı:
1-5; Silivri, Çatalca, Arnavutköy, Beylikdüzü, Küçükçekmece, Sultangazi, Esenler, Gaziosmanpaşa, Bayrampaşa, Güngören, Zeytinburnu, Şile, Çekmeköy, Sancaktepe, Sultanbeyli, Maltepe, Adalar Belediyeleri
6-10; Eyüp Sultan, Başakşehir, Bağcılar, Bahçelievler, Bakırköy, Avcılar, Esenyurt, Büyükçekmece, Kâğıthane, Beykoz, Ümraniye, Kartal, Pendik, Tuzla Belediyeleri
11-15; Fatih, Sarıyer, Ataşehir Belediyeleri 16-20; Beşiktaş ve Üsküdar Belediyeleri
41-45; Şişli Belediyesi 46-50; Beyoğlu Belediyesi 51-55; Kadıköy Belediyesi

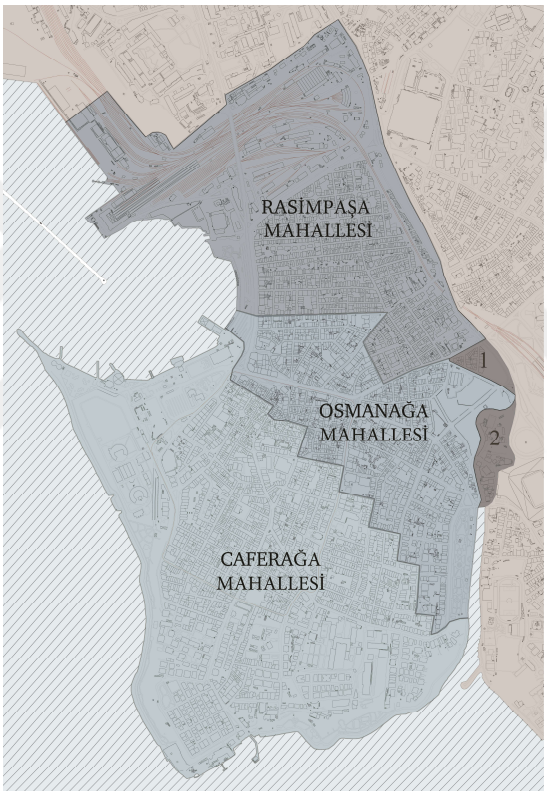


Şekil 1.2[2] Kadıköy'ün mahallelerindeki tiyatro sayısı analizi (Harita (Url-3) kaynağından faydalanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Kent ölçeğinden, ilçe ölçeğine geçilerek yapılan bu çalışma neticesinde başlangıç hipotezinin doğruluğu ortaya konmuştur. Tez çalışmasının odaklandığı alan, fiziksel sınırları güçlü bir kent parçasıdır. Güney ve batı kenarları Marmara Denizi ile çevrelenmiş, kuzeyde ise Haydarpaşa Garı ve gara gelen Marmaray tren hattıyla sınırlandırılmıştır. Doğudaki sınırlayıcılar ise kuzeyden gelen tren hattının güney yönünde çevreyolu, Şükrü Saraçoğlu Stadyumu ve Kurbağalı Dere olarak sıralanmaktadır. Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerinin sınırlarını tanımlayan bu fiziksel ögelerin kapsadığı alana, Moda ve Yeldeğirmeni Semtleri de denmektedir. Alanın tanımı için literatürde yaygın bir ifade olan semt isimleri, tez içerisinde de çalışma alanından bahsedilirken kullanılmıştır.

[2] K.yolu*: Koşuyolu, H.paşa**: Hasanpaşa, O.ağa***: Osmanağa, Züh.****: Zühtüpaşa, Dum.*****: Dumlupınar Mahalleleridir.
Haritaya göre mahallelerdeki tiyatro sayısının dağılımı:
0: Fikirtepe, Eğitim, Dumlupınar, Sahrayıcedid, Erenköy, 19 Mayıs, Suadiye Mahalleleri,
1: Koşuyolu, Acıbadem, Feneryolu, Merdivenköy, Caddebostan Mahalleleri,
2: Zühtüpaşa, Fenerbahçe, Bostancı Mahalleleri,
4: Rasimpaşa, Hasanpaşa, Göztepe, Kozyatağı Mahalleleri,
9: Osmanağa Mahallesi,
16: Caferağa Mahallesi

Tez çalışmasının odaklandığı üç mahallenin sınırları içinde olmayan iki alan ve buradaki üç sahne de inceleme kapsamına dâhil edilmiştir. İlki; Hasanpaşa Mahalle sınırlarına giren, Taşköprü Caddesi, Söğütlü Çeşme Sokak ve Mahmut Baba Sokak arasındaki üçgen alan ve buradaki iki sahne; Karma Drama ve Koma Sahnesi'dir. İkinci alan; Zühtüpaşa Mahallesi sınırlarında kalan, Şükrü Saraçoğlu Stadyumu'nun batı yönündeki, Şefik Bey Sokak, Recep Peker Caddesi, Kuşdili Caddesi ve Dere Gazinosu Sokakla sınırlandırılmış yapı adası ve buradaki Craft Tiyatro'dur. Bunların da incelemeye alınması ile çalışma alanının kesin sınırları oluşmuştur (Şekil 1.3).



Şekil 1.3[3] Tez çalışmasının odaklandığı bölgenin sınırları[3] (Harita (Url-4) kaynağından faydalanılarak yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Çalışma alan sınırlarının netleşmesiyle birlikte alan içerisinde bilinen ilk tiyatrodan son açılan tiyatroya kadar olan bir tablo hazırlanmıştır. Geçmiş dönemlerde ana fonksiyonu tiyatro olmayan ama tiyatro gösterimlerine de ev sahipliği yapan ya da öncesinde veya sonrasında tiyatro olarak kullanılan sinema salonları da tabloya dâhil edilmiştir. Ayrıca günümüzde faal olup tiyatro

[3] 1: Hasanpaşa Mahallesi sınırlarında kalan alan. 2: Zühtüpaşa Mahallesi sınırlarında kalan alan.

gösterimlerine ev sahipliği yapmadığı halde tablolara eklenen tek yapı Süreyya Operası'dır. Süreyya Operasının dâhil edilme nedeni geçmişte tiyatro işlevini yüklenen imgesel bir yapı olmasından kaynaklanmaktadır.

Tabloların kapsamına alınan sinemalar ve opera binası, İstanbul ilçeleri ve Kadıköy mahalleleri arasında yapılan sayısal sıralamaya dâhil edilmemiştir. Aynı şekilde Hasanpaşa ve Zühtüpaşa Mahallelerinden çalışma alanı sınırlarına dâhil edilen yerlerdeki tiyatrolar, Kadıköy Mahalleleri arasında yapılan sıralamada kendi mahalle sınırlarında değerlendirilmiştir.

Tespit edilebilen tüm tiyatro mekânlarıyla zamansal süreç içerisinde bağlamındaki süreklikleri, kırılmaları ve kent belleği üzerindeki etkileri sorgulanmıştır. Bunu yaparken ülkedeki toplumsal hayatı ve tiyatro yaşantısını etkileyen kırılma dönemleri belirlenerek bir zamansal öngörüde bulunulmuştur. Kırılma dönemlerindeki Kadıköy Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerinin haritalarına ulaşılmıştır. Haritalar üzerinde dönemin faaliyet gösteren tiyatroları hazırlanan tablodan referansla işaretlenmiştir. Her kırılma dönemi için o tarihli bir tiyatro haritası hazırlanmıştır. Zaman ve mekân çakıştırılması ile elde edilen haritalarda toplumsal hayattaki değişimin tiyatro mekânına yansıması ve mekânların sürekliliği sorgulanmıştır.

Tezde insanların algılarını ölçebilmek adına, genellemelerle sayısal veriler aracılığıyla ifade edilebilecek nicel bir teknik olan anket yöntemine başvurulmuştur. İstanbul içinde yapılan bu anket çalışmasıyla, "tiyatroya gitmek isteyen bireylerin en çok hangi ilçeyi tercih ettiği", "Kadıköy'ün kentliler tarafından kullanımında tiyatro fonksiyonun diğer fonksiyonlara göre tercih edilme oranı", "Kadıköy tiyatrolarına bireylerin gitme sıklığı" ve "gittiklerinde hangi sahneleri neye göre tercih ettikleri" sorularına cevap bulabilmek amaçlanmıştır. İlk önce deneme amaçlı altı soruluk bir anket hazırlanmış ve 100 kişiye uygulanmıştır (EK-A). Uygulanan kişilerle yapılan görüşmeler ve geri dönüşler neticesinde ankette bir düzenlemeye gidilmiş, aynı zamanda tezin ilerleyişi doğrultusunda ilave edilen sorularla birlikte anket çalışması farklı 100 kişiye tekrar yapılmıştır. İlk anket kâğıt üzerinde uygulanırken, ikinci anketin 66'sı internet üzerinde, 34'ü kâğıt üzerinde yapılmıştır (EK-B).

Yapılan alan çalışmasında, konu kapsamında yer alan tiyatrolardaki yönetmen, tiyatro sanatçısı ve görevlilerle görüşülmüş, gözlemler yapılmıştır. Bir sürece yayılan bu çalışma hem Kadıköy'ü hem de tiyatro mekânlarını deneyimleme, bu deneyimleri yaşayan sosyal gruba katılma ve onları gözlemleme, farklı zaman dilimlerinde ve farklı dönemlerdeki değişimlerine tanıklık edebilme olanağı vermiştir. Fotoğraflama, plan ve kesit grafikleri çizme gibi görsellerle de desteklenmiş olan çalışma, kent kendi döngüsünde devam ederken buna tanıklık etme imkânı sağlamıştır (Türeyen, 2004).

Değerlendirme üç ana taraf üzerinden yapılmıştır. Kentin günümüzdeki kullanıcıları, tiyatro eyleminin gerçekleştiği mekânlar ve kullanıcılarla mekânların karşılaşma yeri olan kent parçası, üçlü değerlendirmenin ana başlıklarını oluşturmaktadır.

1.3 Orijinal Katkı

Tezde, tiyatrolar özelinde mekân ölçeğinden mahalle ölçeğine geçilerek kent parçası üzerinden mekânsal süreklilikler incelenmiştir. Mekan ölçeği için yapılan çalışmada, bu döneme ait Kadıköy Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerindeki tiyatrolar için envanter oluşturulmuştur. Mahalle ölçeğinde ise toplumsal hayatı etkileyen kırılma dönemlerinin, tiyatro mekânları ile bağlamlarının arasındaki ilişkilere yansıması üzerinden sorgulama yapılmıştır.

Kişisel bir gözlemle ortaya konmuş olan tezin başlangıç hipotezi, "Moda ve Yeldeğirmeni Semtlerindeki tiyatroların sayıca çokluğu" çalışmanın içerisinde farklı yöntemlerle çeşitli başlıklar altında irdelenmiştir. Tezdeki temel sorgular şunlardır: Kent parçasında yer alan bir tiyatro mekânın yitimi (işlevini kaybetmesi) bizim o yere ait olan belleğimize nasıl etki ediyor? Yitirilen bir tiyatro mekânı belirli bir alandaki tüm tiyatrolar özelinde baktığımızda bellekte bir eksiklik, kopukluk veya kayboluşa sebep oluyor mu? Değişen kent fonksiyonları ve biçimleri, yere ait hafızamızı nasıl etkiliyor? Siyasi ve sosyal olarak yaşanan kırılmalar, yapılı çevrede ne kadar etkili oluyor? Kadıköy'de tiyatroların sayıca çokluğu kentin kullanıcıları tarafından farkında olunan bir durum mu? Buradaki tiyatro mekânları bağlamsal ve mekânsal olarak nasıl özellikler taşıyor? Tezde tüm bu sorulara yanıt aranmıştır.

2
YAPILI ÇEVRE VE TİYATROLAR ÜZERİNDEN KENT BELLEĞİNİ SORGULAMAK

Tiyatro mekânlarının zamansal süreçteki sürekliliklerini, süreksizliklerini, kırılmalarını ve bellekteki yerlerini sorgulayabilmek adına oluşturulacak olan kavramsal çerçeve için açıklanacak olan kavramlar: kentsel bellek, kolektif hafıza, kentsel süreklilik, kentsel kimlik ile bunların yapılı çevre ve tiyatrolarla olan ilişkileridir. Bu doğrultuda düşünceleri temel alınan kişiler; Aldo Rossi, Maurice Halbwachs, Jan Asmann, Kevin Lynch, Henri Bergson, Paul Connerton, Pierre Nora, Henri Lefebvre, Stavros Stravrides, Max Wertheimer, Christian Norberg-Schulz, Edward Relph ve İlhan Tekeli'dir.

"Zaman içinde kent kendi kendine büyür; bir bilinç, bir hafıza edinir." (Rossi, 2006). Kentleri oluşturan, sadece tekil yapı gruplarının bir araya gelmesi ya da kentler için hazırlanan fiziksel planlar ve projeler değildir. Kentler sosyolojik olgulardır ve üzerinde yaşanılanların tamamlayıcısı olurlar (Kuban, 2010) (Önkal, 2017).

"Kent; toplumsal hayata, insanlar arası ilişkilere biçim veren, sosyal mesafenin en aza indiği, bu ilişkilerin en büyük yoğunluk kazandığı yerdir." Kentler, insanın varoluşunun anlamlandığı, felsefe, sanat ve dini düşüncenin yetiştiği ortamlardır. Bu bilinç edinimi, biçimsel anlamda şehri oluşturan ve insanı geliştiren temeldir (Casever, 1996).

Bireylerin sahip olduğu bilincin kent makroformuna yansımasında farklı taraflar mevcuttur. Kent dokusu, kendi sınırlarını koymayı hedefleyen siyasi, sosyal, kültürel tarafların mücadelesi altında şekillenmekte ve dinamik yapısını her daim korumaktadır. Mevcuttaki kültürel aidiyetler, doku katmanları ve sosyal kimlikler yalnızca geçen zamanı, yani tarihi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda günümüzdeki iktidar mücadelelerinin sahasını da oluşturup, mücadelenin etkileriyle dönüşümüne devam eder. Yapılı çevre, yüklendiği anlamlarını bir kenara bırakarak salt bir fiziki yapı, "boş" bir mekân olarak değerlendirilemez.

Dokunun okunabilmesi, yerin kültürel çerçevesinden bakıldığında mümkündür (Öncü & Weyland, 2007).

2.1 Kentsel Bellek

Moda ve Yeldeğirmeni Semtlerindeki tiyatroların kent içinde salt fiziksel birer mekân olarak değil yüklendiği anlamlarla birlikte hem kentlilerde hem de kentlerde yer ettiği düşüncesinden hareketle: "Kentsel bellek - hafıza nedir?", "Nasıl oluşur?" ve "Nelerden etkilenir?" Soruları üzerinden okunacaktır.

Mekânlar ve kentler, somut niteliklerinden daha fazlasını barındırır. Toplumsal ilişkilerin ve yaşamın, salt ortamı değil aynı zamanda olayların ve tezahürlerin bir parçasıdır. Mekânlar, toplumsal bir aradalığı biçimlendiren yapılandırılmış ilişkiler kümesidir ve fikirler mekânsal kıyaslarla dışa vurulur (Stavrides, 2018). Lefebvre de bu görüşlere benzer şekilde mekânların, toplumsal gerçeklikler olduğunu ve tek başına mekânsal pratiklerle ya da temsil oluşlarıyla açıklanamayacağını söyler (Lefebvre, Mekanın Üretimi, 2014). Bu düşünceler doğrultusunda Rossi'nin "kentler, bir hafıza edinir" söylemi üzerinden bellek sorgulanacaktır.

Bellek kavramı, "Bergson ile birlikte felsefi düşüncede, Freud ile birlikte psikanalitik düşüncede" yer almaya başlamış ve giderek bireysel kimlik için de önemli hale gelmiştir (Connerton, 2014). Psikolojiye araştırma konusu olarak 20. yüzyılın başlarında giren belleği Freud "bireysel" olarak yorumlamıştır. Aynı dönemde Bergson ise belleği, zaman içerisinde çevremizde oluşan imgeleri toplayan ve bu imgelerden etkilenip tepki veren nitelikte tanımlamaktadır. Yüzyılın sonlarına doğru ise bellek ilgisi giderek "kültürel belleğe" kaymıştır (Connerton, 2014) (Çalak, 2012) (Bergson, 2007). Bergson'un öğrencisi olan Halbwachs "kolektif bellek" mevhumu ile Freud'un ve Bergson'un aksine belleği bireysel bir süreç olmanın ötesinde toplumsal bir olgu, sosyal bir inşa olarak ele almıştır. Kültürel belleği Assmann, Halbwachs'un belleğe bakış açısında olduğu gibi, psikoloji, nöroloji ve beyin fizyolojisiyle olan ilişkilerinden ziyade, belleğin içerdiklerini, bunları düzenleyişini ve muhafaza etme süresini dış koşullara; toplumsal ve kültürel çevre şartlarına bağlar (Assmann, 2018). Halbwachs ve Assmann'in bakış açısıyla tiyatroların mekânsal varlığı, kentlilerle kurduğu ilişkiler

ve kentlilerim mekâna ilişkin deneyimleri bellekte mekânsal ve bağlamsal olarak yer etmesini ve ne şekilde yer edeceğini belirler.

Kent ölçeğine geçtiğimizde ise Nora kentlerin belleğini taşıyanın, "hafıza mekânları" olarak adlandırdığı yerler olduğunu ve bunların tarih, etnografik, psikolojik ve siyasi boyutlara sahip kesişim noktalarından oluştuğunu söyler. Tarih, mekânın üretilişini, işleyişini ve araçlarını konu alan yazımsal bir boyut olarak hep vardır. Etnografik boyut, bireylerin ve toplumların geleneklerini ve alışkanlıkları temsil eder. Psikolojik boyut, toplumu oluşturan her bireyin zihinsel sürecinde oluşturduğu sembollerin ve imajların sosyal alana taşınmasını kapsar. Siyasi boyut ise, gerçeği değiştirmeye çalışan bir güçler birliğidir. Nora belleğin bu boyutlarla oluşan bir "çerçeve" olduğunu ve varoluşundan ziyade kullanım şekliyle değerini tanımladığını söyler (Nora, 2006). Nora'nın bu yaklaşımı aslında diğer düşüncelerin toplamı şeklinde bireyi, toplumu, çevreyi, geçmişi ve şu anı dâhil etmektedir.

Bellek tanımlarına bakıldığında TDK'de: "Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, hafıza" olarak açıklanmıştır (Url-5).

Theaitetos diyaloğunda Sokrates hatırlamanın imgelerle sağlandığını söylemektedir. "İmgeler kaybolursa hatırlanacak olan unutulur ve artık onu bilemeyiz" (Platon, 2010).

Bergson'a göre bellek, çevreden aldığımız imgelerin, deneyimlerimizin, bilincimiz dâhilinde tanımlı hale gelmesidir. Tanımlı hale gelme sürecine belirli bir zamana ve yere ait farkındalıklar eşlik eder. Mansfield'a göre, hatırlama, tanıma, içselleştirme, takip edebilme, canlandırma, bağ kurma bir yandan belleği oluştururken, bir yandan da belleği hep güncel tutarak toplumsal imge oluşturmaya çalışır (Özaloğlu, 2017) (Bergson, 2007) (Yücel, 2009).

Belleğe ilişkin yapılan bu tanımlamalardan yola çıkarak belleğin: çevreye bağlı gelişen zihinsel bir süreç olduğunu söyleyebiliriz. Geçmişe ait bir takım izlerin, imgelerin zihinde saklandığı, başka bir anda bağlamdan veya bir nesneden kaynaklı çağrışımla saklandığı yerden çıkarılıp, tekrar işlenebildiği yere getirilen ve tekrar saklanabilen bir sürecin ürünüdür. Bellek tanımlarında dikkati çeken üç

ifade vardır. Bunlar: Sokrates'in imge-hatırlama-unutma arasında kurduğu ilişki, Bergson'daki yere ait farkındalık söylemi ve Mansfield'ın ifadesindeki belleğin toplumsal imge oluşturma çabasıdır. Bu üç ifade de bellek, imge, yer ve hatıra-hatırlama arasında bir ilişki olduğunu göstermektedir.

Halbwachs'a göre hatıra, kurduğumuz bağlantı noktaları ile geçmiş zamanın şu anda yeniden inşasıdır. Yeniden inşa sürecinde bir rahatlıkla hatırlayabildiklerimiz varken bir de kendimizi zorlasak bile hatırlayamadıklarımız vardır. Rahatlıkla hatırlayabildiklerimiz; başkalarıyla paylaştığımız ortak alanlara ait olan, kolektif hatıralardır. O anı paylaşan herkese ait olan bu hatıraları anımsarken, diğerlerinin hafızasını temel alabiliriz. Hatırlayamadıklarımız ise nispeten kendimize özgü paylaşılmamış olanlardır. İlhan'a göre hatırlama, insanın varlığını sürdürebilmesini sağlayan zihinsel, toplumsal, tarihsel ve kültürel çok girdili bir süreçtir (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018) (İlhan, 2018).

Bergson'a göre, geçmişimizi bir bütün halinde bellekte tutarız. Halbwachs ise benzer şekilde bellekte mutlak boşluk olmadığını her şeyin bellek içinde tutulduğunu ama yanlış ya da eksik imgelediğimiz şeylerden kaynaklı olarak her şeyi hatırlayamadığımızı, aslında geçmişe ait tüm hatıraların imgesinin toplum içinde olduğunu söyler (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018). Toplumların algılama ve tanımlama pratiklerine göre şekillenen bu durumu Assmann "öz imgelem" olarak tanımlar ve oluşturulan bu hatırlama geleneği ile nesiller arası aktarımın sağlandığını belirtir (Assmann, 2018). Yücel, Bergson'da olduğu gibi bir kurgu dâhilinde geçmişten günümüze ve geleceğe devamlı olarak aktarılan belleğin "yere" bağlı geliştiğinden söz eder (Yücel, 2009).

Belleğin yere bağlı olduğu düşüncesi "bellek sanatı" fikri ile M.Ö. 6. yüzyılda Yunan şair Simonides tarafından ortaya atılmıştır. Ortaçağ'da tekrar gündeme gelip Rönesans süresince gelişmiş, matbaanın icadıyla birlikte 18. yüzyılın başlarına kadar çöküşü devam etmiştir. Cicero bellek sanatınında, bireylerin "hatırlamak istedikleri şeylerin" zihinlerindeki görüntülerini belirledikleri mekânlara depolayarak muhafaza edileceklerini söyler. Cicero bu söylemiyle bellek korunumunu mekânsal bir yöntemle açıklamıştır (Connerton, 2014) (Assmann, 2018).

Zamansal ve uzamsal boyutta yer işaretleri, kullanıcıların eylemlerinden soyutlanamaz diyen Connerton, mekânın belleği taşıdığını şu örnekle açıklar: 1850-1930 yıllarında Yeni Zelanda'nın Kuzey Ada'sındaki Moarilerin inşa ettikleri konutlar bellek mahalleridir. Yalnızca inşa edildikleri dönemleri ya da şu an yaşanılan zaman dilimini taşımakla kalmaz; aynı zamanda bir taraftan geçmişle bağ kurarken bir taraftan da geleceğe taşınırlar. Ev bu noktada sadece fiziksel olarak barınılan bir mekân değil kendi atalarıyla bağlarını sürdürdükleri mahallerdir (Connerton, 2014). Mekânların belleği aktardığı; geçmiş, günümüz ve gelecek arasında taşıyıcılık görevini yüklendiğinden bahseden bu görüşlere ek olarak Lefebvre tüm eylem ve deneyimlerin mekânı içerdiğini belirtir. Toplumsal bir ürün olan mekân yalnızca üretilen değil, etki tepki ile üretime de katılandır. Mekâna yeni gelen bir toplum, mevcuttaki mekânları sahiplenip kendi amaçlarına göre yeniden üretir. Toplumdaki diğer üretim eylemleri, bireylerin varoluşsal tüm faaliyetleri ve ilişkiler bütünü mekânda gerçekleşir. Dolayısıyla toplumsal mekân, toplumun belleği haline gelir. Bireylerin hem kendilerini hem de toplumu temsil edebilecek toplumsal mekânın üretimi, bir süreçtir. Mekân diyalektik olarak ortaya konur ve mekânı benimseyene göre kesin olarak üretilir. (Lefebvre, Mekanın Üretimi, 2014).

Massey'e göre mekân kullanımı sırasında toplum için anlamlı hale gelmektedir. Mekânın anlamlandırılıp bellekte muhafaza etme süreci, bireyin mekânla kurduğu ilişkinin ölçüsüne göre değişkenlik gösterir. Birey-mekân arası kurulan ilişki, bireyin zihninde deneyimleriyle, anılarıyla, duyumlarıyla, algılarıyla bağlamları örtüştürülebilirse uzun süreli bellekte yer eder ve başka bir zamanda geri çağrılıp hatırlanması sağlanır. Bağlamlarla bağdaştırılamayan deneyimler sonrasında unutma meydana gelir. Hafıza, mekânın sonradan kazandığı bir şey değildir. Hafızayı oluşturan hatırlama ve unutma edinimleri arasında bir mücadele söz konusudur ve mekân bu mücadeleden doğan farkındalıkla üretilir. Farkındalık; mekânı benimseme, mekâna yerleşme ve mekânın kullanımı esnasında her seferinde yeniden tanımlanan sınırlarına ilişkindir. Birey-mekân arası ilişki bireysel özellikler ve çevresel faktörlerle şekillenmektedir. Bu durum, imgeleri ve mekân algısını doğrudan ilişkilidir (Stavrides, 2018) (Öymen Özak, 2008). İmgenin oluşumunda kentte yaşayanlar, kentlerin barındırdığı farklılık ve

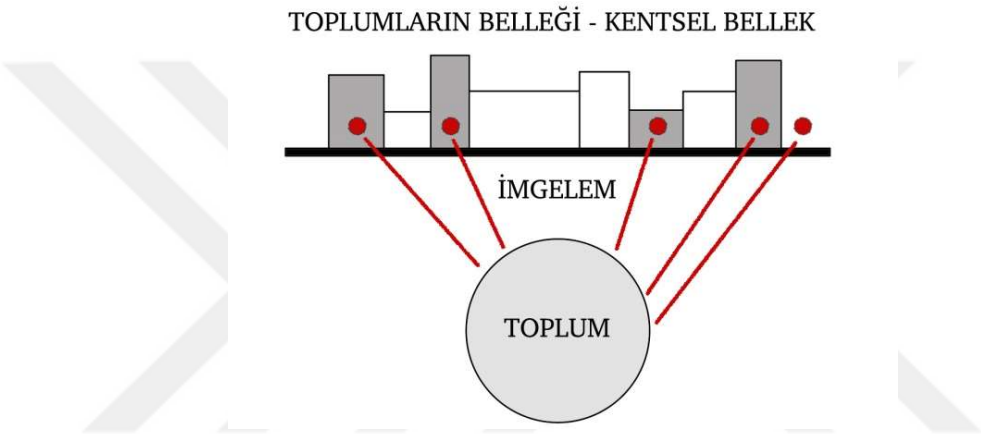
ilişkilerde kendine uyanı alır, dönüştürür ve anlam yükler. Bireylerin yaşadıkları kentle mutlak ilişkisi bu temele dayanmaktadır. İmgelem, yapılı çevrenin fiziksel niteliklerine, konumuna veya nispeten soyut bir ifadeye bağlı olabileceği gibi aynı anda hepsine de bağlı olabilir. Bu tamamen kullanıcıya ait bir süreçtir ve her kullanıcı aynı fiziksel varlık için, farklı bir imgelem oluşturabilmektedir. Yine de aynı sosyal grup üyelerinin zihinsel imgeleri benzer özellikler göstermektedir. Bu benzer nitelikli imgelere "kamusal (halk) imge" denmektedir (Lynch, 2019) (Akkar Ercan, 2016). Bireylerin mekânlara ait imgeleri ne kadar fazlaysa, o kadar gerçek dünya ile bağları artar. İmgelemlerin nüfuz ettiği mekânlar, yaşanır ve konuşur. Stavrides'e göre kentsel mekânlar bu açıdan, güçlü imgeler barındırırlar (Lefebvre, Mekanın Üretimi, 2014) (Halbwachs, Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri, 2016) (Stavrides, 2018).

Connerton bellekte yeri olan iki mekân türünden söz eder. İlki "anıt mekân": kendi bir sanat ögesi haline gelmiş, dikkati kendisine çeken ve varlığını bağlamıyla birlikte idrak ettiğimiz iken, ikincisi "mahal": belirgin bir dikkat harcamamamıza rağmen farkında olmadan mekânlardaki tecrübelerimize ve deneyimlerimize dayanır. Bir aşinalık oluşur ve her zaman vardır. Bu özellikleri itibariyle Connerton mahalin, anıt mekâna göre bellek taşıyıcısı olarak daha önemli olduğunu söyler. Bunun altında yatan, mahalin kasıtsız olarak günlük rutin içindeki olağanlığıdır (Connerton, 2014). Kadıköy tiyatrolarına bu yaklaşım çerçevesinden baktığımızda Connerton'un "mahal" mekân tanımına uyduğu görülmektedir. Antik Yunan ve Rönesans tiyatro yapılarının kent içinde öne çıkan anıtsal durumuna tezat bir şekilde Kadıköy'deki tiyatrolar, yapılı çevrenin boşluklarını doldurur niteliktedir.

Günlük pratiklerde karşılaşılan, ortak bilinç alanları olarak paylaşılan mekânlar, oldukları haliyle, kolektif kullanma, kavrama, tanımlama ve iletilme sürecinin sonucudur. Paylaşılan mekânların, ortak değerler içinde kalması için paylaşılanın sürekliliği gerekmektedir. Kolektif olarak üretilmiş bir mekân, kullanımında kolektif olunmadığında bu niteliğini yitirir (Stavrides, 2018) (Yücel, 2009). Tiyatro, hem sanatın adı olarak kolektif bir üretimdir hem de mekânın adı olarak kullanımında kolektiftir. 2020 Mart ayından beri süregelen Kovid-19 salgını şartlarında tiyatrolar kolektif kullanımlarını durdurmak zorunda kalmışlardır.

Seyircinin olmadığı mekânda "bildiğimiz haliyle tiyatro sanatı"[4] da icra edilememiştir.

Mekânların fiziksel formuyla birey arasında bir bağ vardır. Bireyler biçimden etkilenir, biçimi yaşar ve yaşatır. Bunun sonucunda da biçimler kentleri yapılandırır. Bu tümevarım hali, bütünü parçaları üzerinden incelememizi gerektirir. Kentler varlık nedenlerini yüklendikleri işlevlerle ortaya koyarlar. Biçimler bu noktada mevcudiyet kazanır. Biçimlere ait göstergeler, kentlerin ayırt edici yanını işaret ederken aynı zamanda kentin hafızası haline gelirler (Şekil 2.1). "Kentin ruhu, kentin tarihi olur." (Rossi, 2006).



Şekil 2.1 Toplum – yapılı çevre – bellek arası ilişki (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Kentler, devlet ve birey arasındaki ilişkilerin okunabildiği sahnelerdir. Devlet eliyle kentlere yapılan müdahaleler aslında, kentin özgünlüklerini oluşturan ögelere ve bireyler arası ilişkilere müdahale etmektedir. Yıkılan bir mekânın yerine yenisini yaptığında aslında devlet kent ortamına sızmış ve kentte kendi dilini getirmiş olur. Bireyler arası iletişimdeki kopma, bu yeni dille kurulacak bağda devlet aracılığıyla sağlanır. Bu durum mikro ölçekten makro ölçeğe kadar gözlemlenebilir. Doku içerisinde bağlamından çıkarılan bir öge ile birlikte o ögenin kullanıcılarıyla aranızdaki ilişki de koparılmış olur. İlişkiler yeniden düzenlenir. Kentlerdeki bu değişimler devlet ile bireyler arasındaki ilişkilerin de değişmekte olduğunun bir göstergesidir. Connerton, kentlerin yapı taşları olan,

[4] Bildiğimiz haliyle tiyatro sanatı diyerek, seyircilerin salonu doldurduğu ve normal şartları altında icra edilen tiyatro kast edilmiştir. Vurgulanma sebebi ise 3.5. bölüm başlığı altında Kovid-19 Küresel Salgını kısmında detaylı olarak açıklanmış olup, bu süreçte denenen alternatif oluşumların varlığındandır.

imgelerin parçalanmasının genel bir kültürel bellek kaybına sebep olacağını söyler (Connerton, 2014) (Çavdar & Tan, 2013).

Dönüşüm projeleriyle de günümüzde devam eden yıkarak yapma anlayışı, kentin belleğinde kayıplara mahal verip kentsel ve kültürel süreklilikleri sekteye uğratır. Kentin hafızasında yeri olan, kente bir kimlik, insanlarda aidiyet kazandıran yapılı çevre ürünleri yıkılarak, kent ve kentli hafızasından silmekte, bireylerin kimlikleri daraltmakta ayrıca kent ve kentli hakları hiçe saymaktadır. Kent imgelerinin ve kişilerin yere ait bilinç noktalarının yitimi bireylerde boşlukta kalma, nerede olduğunu bilememe hissine neden olur. Bu olumsuz etkiler özellikle aidiyet hissinin zayıflaması bireylerin kentlerde yaşanan fiziki değişimlere karşı tepkisiz kalmasına, bu durum beraberinde kimliklerin daha da daralmasına, küresel kapitalizme ve sonucunda bellekte daha büyük tahribatlara yol açar (Çetken, 2017) (Önkal, 2017).

Tüm bu düşünceler neticesinde kentsel bellek, yapılı çevreyle sürekli ilişki içerisinde olan kullanıcıların belleğine bağlı gelişmektedir. Fiziksel çevreye yapılan müdahaleler, bireylerin belleğinde kayıplara ve değişimlere sebep olması, toplumun yere ait belleğini değiştirmekte sonucunda kentsel bellek değişmektedir. Bu noktada toplumun kolektif hafızasına bakarak, bu hafızanın oluşumunu sağlayan, hafızaya etki eden faktörler sorgulanacaktır.

2.2 Kolektif Hafıza

Rossi, “Mimari doğası gereği kolektiftir. Mimari kalıcı, evrensel, zorunlu bir artifakttır[5]. Kentsel artifaktların genel özelliği, bizi belirli ana temalara –tekilliğe, locus’a[6], tasarım ve hafızaya- geri götürmeleridir” (Rossi, 2006).

Halbwachs, “en kişisel duygularımızı ve düşüncelerimizi bile dâhil olduğumuz toplumsal bağlamdan ve şartlardan almaktayız” (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018).

[5] Artifakt: Rossi’nin Şehrin Mimarisi kitabında sıklıkla yer verdiği bu kavram, “insan elinden çıkma şey” olarak tanımlanabilir (Koçyiğit & Gorbon, 2012).
[6] Locus: Rossi’nin aynı kitabında çokça kullandığı diğer bir kavram olan locus, “belirli bir yer ile onun içindeki binalar arasındaki ilişki” şeklinde tanımlanmaktadır. “Hem tekil hem de evrensel” niteliktedir (Ünlü T. S., 2017).

Bu iki söylem üzerinden bakıldığında Rossi mimarinin kolektifliğinden söz ederken Halbwachs düşüncelerimizin dayanağının kolektifliğinden söz eder. Bu iki yaklaşım doğrultusunda "kolektif hafıza" edinimi bu bölümde sorgulanacaktır.

Hafıza kavramının literatürde karşılık geldiği anlam TDK'ye ve Türkçe Bilim Sözlüğü'ne göre "bellek"tir (Url-5)(Url-6).

Kentsel bellek kavramı kendi başlığı altında açıklandığı gibi kentsel imgelerin bireylerin ve toplumun belleğinde ne kadar yer tuttuğu, bireysel ve toplumsal tüm eylemlerin bağlamla ilişkisinin ne kadar güçlü olduğu ile ilişkilidir. Bu bölümde ise ağırlıklı olarak toplumların belleğine, bireysel bellekle olan ilişkisine, hatırlama ve unutma edinimlerine değinilecektir.

Stavrides'a göre "kolektif hafıza, belirli bir insan topluluğunun geçmişte yaşadığı olaylar ve olgularla ilgili göstergeleri, tanıdığı belirli yerlerle ilişkili olarak kavramasıdır." Kolektif hafıza, kısıtlı bir zamana tarihlenen bir olaylar bütünü veya olgu değil, sürekli oluşum halindeki birikim sürecidir (Stavrides, 2018).

Coser da kolektif hafızanın kümülatif, yani biriktirilen ve süregiden yönler taşıdığını ileri sürer. Ona göre kolektif bellek bir yandan kısmi süreklilik gösterirken, aynı zamanda geçmişin bugünden yeni okumasını içermektedir (Türker N. , 2015).

Ranciere'e göre kolektif hafıza "duyumsanabilir olanın paylaşımıdır." Gruba ait ortak geçmiş, hem kolektif hafızayı hem de grubun karakterini oluşturan çevreyi şekillendirir. Kolektif hafıza, birlikteliğin hem hedefi hem de aracıdır (Stavrides, 2018). Bu çift yönlü işleyiş, grup üyelerinin, ortak hafızasının oluşumunu sağlarken; ortak hafıza da, üyelerin karakterlerinin oluşumunu sağlar. Sürekli yapılanma halinde olan bu süreç belleği ortaya koyar.

Önceden bildiğimiz bir olaya ilişkin bilgimizi doğrulamak, sorgulamak ya da tamamlamak için o olaya tanıklar ararız. İlk tanık ise kendimizdir. Tanıklık yıllar sonra gördüğümüz bir kentteki yitirilmişlikleri tamamlayıp, unutulmaya yüz tutan kenti hatırlamamızı sağlar. Hatıralar genellikle kolektiftir. Tek başımıza tanık olduğumuz anlar bile bağlamı veya bir obje aracılığıyla bize hatırlatılır. Kolektif hafıza gücünü buradan alır. Yapılı çevreye ilişkin deneyimlerimiz sırasında gerçekleşen eylemler, mekânlarla eylemleri ve eylemleri gerçekleştirenleri

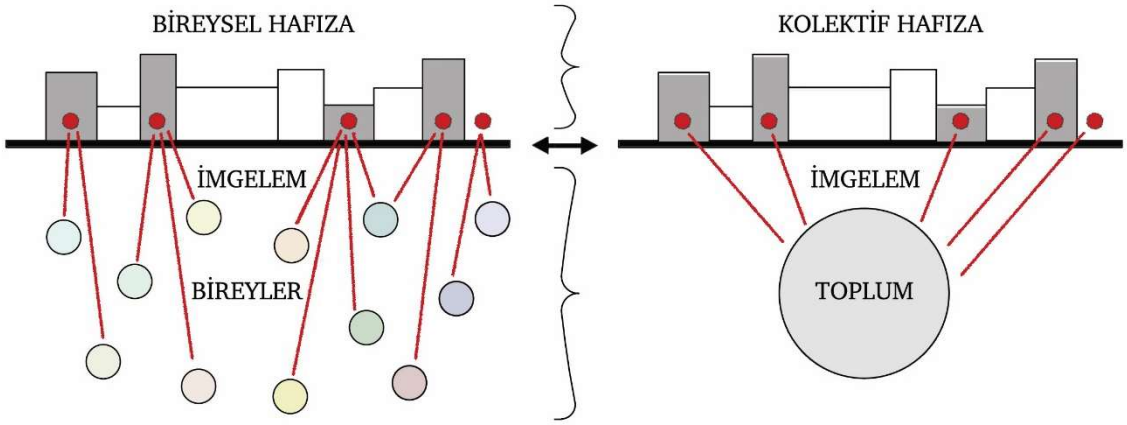
birbirine bağlamamızı sağlar. Ve hatırlama tüm bu bağlantılarla ortaya çıkar. Bu aşamada hatıra artık salt bize ait değil kolektif bir niteliktedir. Bireysel hatıralar bu sebeple çok mümkün olmamakta, hep çoğul bir hal almaktadır (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018). Kepes, anlık deneyimlerimizdeki imgelerin, belleğimizde yer eden tüm deneyimler içinden benzer ya da çağrışım yapan imgeleri çağırarak şu an ile geçmişimiz arasında bir bağ kurmamızı sağladığını söyler. Bu bireyin kişisel deneyimleriyle ya da bireyin dâhil olduğu sosyal gruplardaki diğer bireylerle paylaştığı deneyimlerle sağlanabilmektedir. Türker'e göre, bireysel belleğin oluşumu ancak bu sosyal ilişkilerle mümkündür. Kişilerin anıları, topluma üyelikleri yoluyla oluşmakta ve hatırlanabilmektedir. Kolektif bellek, sosyal bir inşadır. Bellek şimdi ile bağlantılı bir geçmiş anlayışı anlamına gelirken; geçmiş, süreklilik ve değişimden oluşan bir karışımı ifade etmektedir (Türker N. , 2015) (Kepes, 1996).

Bilinçli bellekte mekân ve zaman en temel bileşenlerdir ve Bergson'un felsefesine ilişkin olup Halbwachs'ın bellek anlayışının temelini oluştururlar. Zaman yalnızca mekânla ilişkilendirdikten sonra ölçülebilir (Özaloğlu, 2017). Kolektif bellek, zaman ve mekân sınırları içerisindeki gruptan beslenir. Geçmişteki olaylar ise ancak grup üyelerinin zihninde yer ettiği ve aktarabildiği ölçüde taşınır (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018). Assman "toplumsal bellek, onu taşıyanlarla birlikte vardır" der. Ona göre, toplumsal ya da kolektif bellek sadece somut mekân ve zaman değil aynı zamanda somut kimliktir (Assmann, 2018).

Bireyler çok sayıda farklı grubun içerisinde yer alır, bu da çok sayıda kolektif belleğin olduğunu gösterir. Yücel bunu, "ne kadar grup varsa o kadar hafıza oluşur" şeklinde ifade eder. Kolektif hafıza üzerinde, bakış açılarına göre grup üyeleri kendi bireysel hafızalarını oluşturur. Bakış açılarını belirleyen üyelerin başka gruplarla kurduğu ilişkileridir. Bireyler bu şekilde birbirlerinden farklılaşırlar. Kolektif bellek, grup üyelerinin değişimleri ile sürekli olarak dönüşmektedir. Grup ve bellek sürekli değişir (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018) (Özaloğlu, 2017) (Yücel, 2009). "Yer"e bağlı gelişen kolektif bellek, paylaşılan geçmişe atıfta bulunan semboller aracılığı ile mekânlarla örtüşmekte ve yine bu mekânlar üzerinden somut hale gelmektedir (Öner, 2008) (Avcıoğlu & Akın, 2017). Kolektif kullanıma sahip olan tiyatro mekânları, kullanıcıları arasında ortak

bir bellek oluşturur. Her bireyin tiyatro mekânından ve oyunundan aldıkları başka gruplarla oluşturdukları belleklerine bağlıdır. Oluşan ortak bellek tiyatro mekânı aracılığıyla korunur ve aktarılar. Mekân mevcudiyetini korudukça paylaşılan bellek de korunur.

Kolektif bellek, geçmişte bir grubun belleğinde yer eden bir olayı canlı tutmasına bağlıdır. Zihindeki bu canlılık devamlı aktarıldığı için yaşayan bir süreçtir (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018)(Şekil 2.2).



Şekil 2.2 Bireysel hafıza – Kolektif hafıza (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Nora'ya göre, hafızanın oluşumu süreklilik ister. Sürekliliğin kökü ise mekândadır. Hafıza mekânları sadece fiziksel bir varlık değildir. Hafıza, oluşumuna katkı koyan herkesten bir parça taşır ve artık o kişilerin oluşan hafızayla bir bağları vardır. Nora, hafıza mekânını: "İnsanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öğe haline getirdiği maddi ya da fikri düzendeki her anlamlı birim" şeklinde tanımlar. O'na göre hafıza mekânları, hafızayı oluşturan şeyler değil onların oluştuğu ortamdır (Nora, 2006). Mekân kolektif hafızanın anlam deposudur. Göstergelerle şekillenen bu depo toplumdaki bireyler tarafından tanınabilir ve tanıyan herkese açıktır. Hafıza da bu yolla yani, kamusal alanlardaki imgelerle, toplumsal olarak bağlantı kurulmasıyla oluşur. Yücel'e göre, mekânlar bu yüklendikleri anlam ve işlevlerle kimlik kazanırlar (Yücel, 2009) (Stavrides, 2018).

Hafıza canlı bir olgudur ve iletişimi hiç kesilmez. Eğer iletişimi kesilir, iletişimin ortamı değişir ya da kaybolup hafıza mekânları artık anlamlarını yitirirse "unutma" meydana gelir. Hatırlama için, somut bir mekân ve zaman var olmalıdır

(Assmann, 2018) (Avcıoğlu & Akın, 2017). Özmen ve Çetin anıların, yaşandığı mekânlara bağlı hatırlanışından hareketle belleğin fiziksel çevre üzerinde oluştuğu ve geçmişteki toplumsal değerlerin mimariyi şekillendirdiğini öne sürmektedirler. Yapılı çevre bellekteki imgelerin oluşturucusudur (Özmen & Çetin, 2017).

Halbwachs'a göre, çevre zarar gördüğünde insanların çevreyle ve o bağlamda birbirleriyle kurdukları ilişkiler de zarar görür. Stavrides, böyle durumlarda kolektif anıların bağlamdan koparılıp yerine başka anılar yerleştirilerek kolektif hafızanın yeniden inşa edilip çelişkiye açık bir hale getirildiğini söyler (Stavrides, 2018) (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018). Bu durum bizi Özyürek'in dediği, "Birey kendi kimliğini oluştururken hafızanın hatırlama ve unutma eylemleri arasında kaybolur, çünkü kimlik ile hafıza arasında oldukça iç içe bir ilişki vardır" söylemine götürür. Bu hem bireyler hem de kentler için geçerlidir. Bellek yitimi ya da bellekteki değişimler kimlik sorgusunu ve sorunlarını beraberinde getirir (Çetken, 2017).

Hem mekânsal hem de kentsel belleğin oluşumunda akılda kalan imgelerin devamlılığı sağlanmadıkça hafızadaki kalıcılıkları mümkün olmamaktadır. Kentler ve mekânlar geçmişten geleceğe bir süreklilik dâhilinde algılanıp kavranabilmektedir. (Güvenç, Kentlerin Kimliği Ve Antalya Örneği Üzerine Notlar, Öneriler, Örnekler, 1991). Süreklilik arz eden imgeler bireylerin ve toplumun hafızasında kalabilmekte ve kent belleğinde yer edebilmektedir. Kimlikler de bu yolla tanımlı hale gelmektedir. Tüm bu veriler teorik zemini oluştururken "kentsel sürekliliğin" sorgulanmasına işaret etmektedir.

2.3 Kentsel Süreklilik

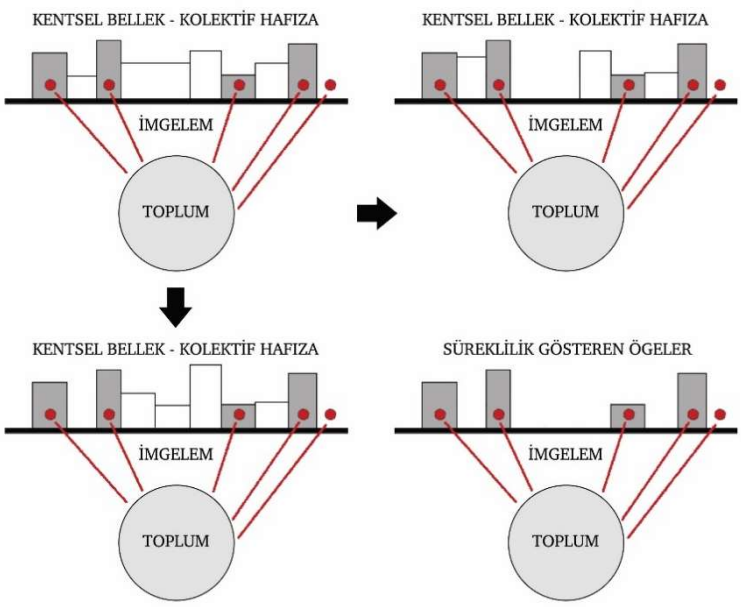
Felsefe sözlüğünde süreklilik, Alman filozof Gottfried Wilhelm Leibniz'in süreklilik yasasıyla açıklanmıştır. Leibniz'e göre, "doğada sıçrama olmaz, doğasal değişmelerde hiç kesilmeyen ve kopmayan bir süreklilik vardır. Her devim (hareket), bir başka devimin sonucu olduğu gibi bir yeni devimin de yaratıcısıdır" (Url-7).

Bergson, zamansal olarak bir süreklilikten bahseder ve zamanın asla kesilmediğini, öznede sürekli akan bir olgu olduğunu söyler. Bu süreklilik

geçmişin bulunduğu yerde kalmayıp zamanla birlikte akmasını ve belleğin giderek büyüyen bir hal almasına neden olur (Bergson, 2007) (İlhan, 2018).

Rossi'ye göre "Bir anıtın kalıcılığı ya da sürekliliği onun kenti, kentin tarihini ve sanatını, varlığını ve hafızasını oluşturma yeteneğinin sonucudur." Kentlerdeki sürekliliğin bir anıtla ilişkili olduğu ve artık bu anıtın fiziksel niteliğinin yanı sıra kentte imgesel bir değerinin de olduğundan bahsetmektedir (Rossi, 2006).

Süreklilikte ölçekler arası bir ilişki söz konusudur. Bütünü oluşturan ögelerin sürekliliği, bütünü de sürekli kılmaktadır. Doğadaki olayların ve zamanın kesintisiz olduğu düşüncesi doğrultusunda zamanlar arasında, değişmeyen mekânlar da taşınır ve sürekli hale gelir. Yere bağlı gelişen bellek yaklaşımına göre, sürekli aktarılan mekânlar bellekte yer tutar ve bellek de bu yolla süreklilik kazanmış olur. Kentsel ve mekânsal ölçekteki bir süreklilikten kast edilen tüm değişimlere kapalı bir yapılı çevre anlayışı değildir. Rossi'nin dediği gibi fiziksel varlığını aşıp imgesel bir nitelikli kazanan öğelerin aktarımının sağlanmasıdır. Kentler ve mekânlar da toplum ve bireyleri gibi sürekli değişmekte ve yeniden tanımlanmaktadır (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 Kentsel süreklilik (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Bu anlayıştaki bir dönüşümün sürekliliğini açıklamak için Halbwachs, bir grup yeni bir mekâna geldiğinde karşılıklı bir dönüşüm geçirirler, mekânı kendine göre değiştiren grup mekânın direndiği yerde ona uyum sağlar. Mekân ve grup

birbirinden izler taşır. Medeniyetler ve kültürler, toplulukların, ve bireylerin geçiciliğinin aksine sürekliliklerini değişerek korurlar (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018). Heraklitos'un dediği gibi "değişmeyen tek şey değişimin kendisidir." Güvenç'te bu görüşlerle aynı eksende, değişim ve süreklilik zıt kavramlar gibi düşünülmesine rağmen yavaş ya da hızlı bir değişim daima vardır, sürekliliğin olması değişime engel değildir. Güvenç, "süreklilik adı verilen olgunun, ancak değişim yoluyla ya da süreciyle gerçekleştiği savunulabilir" der. Bunu durum diğer canlılardaki doğal seçilim gibi insanlarda da değişen kültürle sağlanır. Değişen çevre şartları altında değişmeyen elenir ve süreklilik imkânsız hale gelir (Güvenç, Kültürün abc'si, 2018). Kent, sadece genel süreçlerden dolayı değil, üretim tarzında, kent ve kırsal alan ilişkilerinde, sınıfsal mücadelede ve mülkiyet ilişkilerinde de dönüşüm geçirir ve değişir. Ulaşılmak istenilen süreklilik için, mutlak karşıtlığı ve ayrılığı veya süreksizlikleri önlemek gerekir (Lefebvre, Şehir Hakkı, 2015).

Öğelerinin birbiriyle olan ilişkilerinin açıkça okunabildiği kentler, sürekliliği olan bir model olarak zamanla kavranmaktadır. Bir yolun sürekli olması ve tanımlanabilmesi, bireyin kendini güvende hissetmesini sağlamaktadır ya da yolun sürekli değişmesi sonucunda değişim yolun sürekliliği olmaktadır. Yolun genişliğindeki ani bir daralma veya yolun kesilmesi ya da çevre yapıların bir anda işlev değiştirmesi gibi kırılmalar kişilerde süreklilik algısını zedelemektedir (Lynch, 2019).

Poete ve Leveden'in ortaya attığı kalıcılık kuramı, günümüzde geçmişin kısmen de olsa yaşandığı söyler. Kalıcılıklar bugün de deneyimleyebildiğimiz geçmiştir. Bunu sağlayan ögeler, geçmişin şu andan farkını, kentin eskiden nasıl olduğunu bize göstermektedir. Kalıcılıklar kendilerini sadece anıtlar aracılığıyla değil, kentlerin yerleşim biçimleri ve planlarının sürekliliği vasıtasıyla da ortaya koyarlar. En net kalıcılıkları, sokaklar ve planlar sağlar. Planlar genellikle deforme olmalarına rağmen farklı seviyelerde yüklendikleri anlamlarını ve varlıklarını korurlar. Kalıcılıklar, kentlerin kimliklerini tanımlar (Rossi, 2006).

Connerton belleği, ait oldukları dönemlerin yeniden inşasıyla nostaljik bir tutumla diriltmekten ziyade, yaşanılan dönemin şartlarına göre sürekli olarak yeniden

tanımlanan bir süreç olarak değerlendirir. Nora tarih ve bellek arasındaki farkı belirtirken benzer şekilde tarih geçmişte yer alır; ancak bellek içinde bulunulan toplumun devingen yaşamındadır der (Connerton, 2014) (Nora, 2006) (Demirarslan, 2018) (Çalak, 2012).

Kentlerdeki işaret öğeleri her zaman fiziksel varlığıyla ön planda olmayıp bağlamında grup halinde hatırlanarak benzerlikleriyle desteklenebilmektedir (Rossi, 2006). Rossi'nin bu yaklaşımı Kadıköy tiyatrolarının ne şekilde bellekte tutulabildiğinin bir ifadesidir. Fiziksel olarak kent ortamında ayrışmazken sayıca çokluğu tiyatroları Kadıköy için imgesel bir noktaya taşımaktadır.

1920'lerde Wertheimer, bileşenlerin algılanması konusunda belirleyici bir rol oynayan ve parça-bütün arasındaki ilişki üzerinden okunan Gestalt Kuramının temellerini atmıştır. Gestalt kuramına göre görsel algılama için organizasyon ilkeleri vardır. Bunlardan ilki sürekliliktir. Kurama göre bir biçimin hatlarında kesintilerin olması durumunda zihin bunu tamamlama eğilimindedir. Burada önemli olan kesintilerin, ana formu algılamamıza engel olmayacak ölçüde olmasıdır. Kesintiler arttıkça zihin bütünü algılamakta zorlanır (Özek, 1993) (Günay, 2007). Kentler için de bu aynı şekilde işler. Hem plan düzeyinde bir kente baktığımızda hem de günlük deneyimlerimizde, kentte süreklilik sağlayan ögeler birbirine tutunup kent parçasının bütün olarak tanımlanmasını sağlarken, yaşanan bir kopukluk kenti bütüncül olarak algılanmasının önüne geçer (Şekil 2.4).



Şekil 2.4 Gestalt Kuramı süreklilik ilkesi – Kent planı üzerinden süreklilik grafiği (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Kent bireyler tarafından parçalar halinde algılanıp parçaların yapboz gibi bir araya getirilmesiyle kent imgesine ulaşılır. Kolektif bir birikimle oluşan kent imgesi bireyselliği aşarak "özneler arası" bir hale gelir. Onun bu hali imgeye kararlılık ve devamlılık kazandırır. İmgenin değişebilmesi bu noktada kişisel bir deneyimin ötesinde defalarca farklı kişiler tarafından deneyimlenip kendisiyle bağdaşmadığında gerçekleşebilir. Kişiler arası etkileşimle imge toplumsal olarak değişime uğrayabilir (Tekeli, 1990).

Kenti bir süreklilik dâhilinde okumaya çalışırken kente egemen olan mekânsal ve biçimsel niteliklerinden hareket ederiz. Salt bir ögenin sürekliliğinin sağlanıp diğer ögelerin kesintiye uğraması kentteki sürekliliği sağlamada tek başına yeterli değildir. Binalar form olarak aynı kalıp sürekli işlev değiştirdiklerinde de süreklilikler ve kültür aktarımı düşüncesi sekteye uğrar. (Rossi, 2006). İmgesel değerdeki ögelerin devamlılığını isteyen süreklilikler, değişimlere kapalı değildir. Kentte yapılacak olan değişimlere karşı sürekliliklerin de sağlanması için Lynch, doku ya da yol izlerinin sürdürülmesi, anıtsal nitelikte bir ögenin yerinde kalması gibi bölgesel bir karakterin korunması şeklinde çeşitli yaklaşımlar olabileceğini söylemiştir (Lynch, 2019). Tüm bu yapılı çevre ürünleri ile kolektif belleklerin bağlamı olan mekânların süreklilik göstermemesi durumunda, imgeler yakalanıp belleğe aktarılamaz. Halbwachs, hatıraların yeniden canlanması için, dikkatimizi vermemiz gereken noktanın mekânlar olduğunu söyler (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018). Mekânlarda öne çıkan imgelerin sürekliliği belleği oluştururken aynı zamanda yere ait kimliği de tanımlar. Sürekliliklerin yokluğunda bellekten ve kimlikten söz edemeyiz. Süreklilikler yitirildiğinde ve mekânsal bütünlük bozulduğunda, yollar, düğüm noktaları ve mahaller kimliklerini yitirir. Kentin kolektif oluşumla bütün olarak algılanabilirliği kaybolur, anlamdan yoksun kalan yer, bir karmaya indirgenir. (Norberg-Schulz, Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, 2019). Bellek ve kimlik süreklilikler aracılığıyla oluşmakta, aynı zamanda bellekte yer tutan imgeler mekâna ve kente ait kimliği tanımlamaktadır.

2.4 Kentsel Kimlik

> "Şehrin sözü vardır: Sokaktan, meydanlardan, boşluklardan geçip giden ve buralarda olup biten şey, buralarda söylenen şey. Şehrin dili vardır: Söylemlerde, jestlerde, giysilerde, kentin kelimelerinde ve kelimelerin şehir sakinlerince kullanımında ifade bulan falanca şehrin özellikleri. …kentsel dil vardır." (Lefebvre, Şehir Hakkı, 2015).

Kentlerin kendilerine ait dilleri ve tüm özelliklerinin toplandığı ayırt edici nitelikleri vardır. Bunlar kimliğinin temellerini oluşturan özdür.

Rossi, "hafıza, kentin bilincidir" der (Rossi, 2006). Bilinç edinimi "kimlik" sorgusunu beraberinde getirir; çünkü Heidegger'e göre "insan varlığı yalnızca var olmakla kalmak istemez, bir yandan da kim olduğunun bilgisine ve sorumluluğuna sahip olmak ister" (Sözen E. , 2019). Assmann, "kimlik bir bilinç sorunu, daha doğrusu kişinin kendi hakkında bilinçsizce oluşan algılayışının bilince çıkmasıdır. Bu hem bireysel hem de toplumsal düzeyde geçerlidir" der (Assmann, 2018).

Bilinç oluşumunun gerçekleşemediği durumlarda bireylerin belleklerinde boşluklar oluşur ve kendilerine, çevrelerine yabancılaşırlar. Bu da kimlik sorunlarını doğurur. Bu bölümde son kavram olarak kimlik sorgulanacaktır: "Kimlik nedir?", "Kent kimliğini nasıl oluşur?" ve "Kimliksizleşme ile kentsel kimliğin bozulması nasıl olur?"

Felsefe Sözlüğü ve Tekeli kimlik tanımına kişilik ile arasındaki farkı anlatarak varır. Kimliği Tekeli, kentin kullanıcıları tarafından ulaşılması hedeflenen, gerçeğe geçip geçmeyeceği belirsiz bir "idea" olarak tanımlar; felsefe sözlüğü ise bir binanın cephesi gibi dışa yansıtılan, sosyal yöndür der. Kişilik için Tekeli, kimlik gibi kent üzerine kurgulanan ya da ondan beklenen değil, gözlemlerle ulaşabileceğimiz mevcut halidir derken, felsefe sözlüğü, iç dünyasına ilişkin olandır der. Kimlik, kişilik doğrultusunda gelişir. Kentin kişiliği, onun için tanımlanabilecek olan kimliğin sınırlarını belirler. Birbirine paralel bu yaklaşımlar, kent kimliği söylemini ideal olarak tanımlanmış bir hale getirirken, kent kişiliği mevcut durumudur (Tekeli, Bir Kentin Kimliği Üzerine Düşünceler, 1990)(Url-7).

Kimlik, tüm varlıklar için ayırt edilebilmelerini sağlayan özellikler bütünüdür. Kimlik, kolektif bellek ve paylaşılan anlarla ilişkilidir (Robins & Morley, 1997).

Relph, "bir şeyin kimliği, o şeyin diğerlerinden farklılaşmasına izin veren kalıcı bir aynılık ve birliğe işaret eder" (Relph, 1976).

Vergin'e göre kimlik "toplumsal sürekliliğin bir uç göstergesi"dir (Vergin, 1993).

Bauman, kimliği yapboz parçalarının bir araya gelerek bir resim oluşturması olarak ifade eder (Bauman, 2019).

Turner ve Oakes'a göre kimlik "etkileşimlerin ve karşılaşmaların birer ürünüdür." Sözen ise "Kimlikler, şimdiki halden, geçmişin en uç noktalarına kadar uzanan süreklilik zincirinin halkalarıdır. Tarihsiz kimlik yoktur" der. Kimlik inşası, geleneklere, kültürel sembollere ve iletişim süreçlerine bağlı gelişmektedir. Kimlik tekillikten ziyade, çoğul olanın temsilidir ve sürekli değişim geçiren bir oluşumdur (Sözen E. , 2019).

Bu ifadelerden hareketle kimlik, devamlılık gösteren fiziksel ögelerin, ilişkilerin ve alışkanlıkların bir bütün halinde bilinçte ortaya çıkması ve farkındalığın oluşumudur. Farklı ölçeklerde ve tanımlayana göre farklı ifadelerle ortaya konan çok girdili bir sürecin ürünüdür. Benzerliklerin ve farklılıkların tezahürü olan kimlik, toplumla ve bireylerle karşılıklı ilişki içinde sürekli olarak yeniden tanımlanmaktadır. Kent kimliği, içinde bulunan fiziksel ortamın doğal ve yapay bileşenleri, tarihi, kültürel, toplumsal ve sosyal değerleri, sosyo-ekonomik durumu, kent kullanıcılarının bu girdileri nasıl anlamlandırdığı ve değerlendirdiğiyle şekillenen bir sentez ve bunların birikimidir. Bir "şey"i, o "şey" yapan her bir nitelik onun kimliğinin bir parçasıdır. "Kimliği olan bir kentte yaşamak söylemi" Tekeli'nin yaklaşımında idea olan kimlik anlayışına referans vermektedir. Kimlikli kentler, üzerinde hep düşünülen ve çalışılan hedeflerdir.

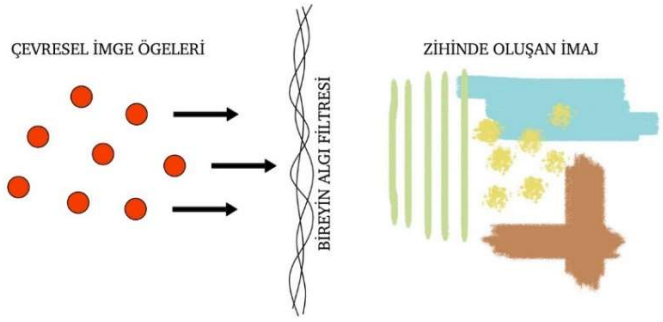
Yer kimliği o yere anlam yükleyen tüm kullanıcılar tarafından tanımlanır. Kimlik kullanıcıların kentten çektikleri parçaların, zihinsel sürecinin bir ürünüdür. Bu sebeple farklı sosyal grupların ve kişilerin kimliği oluşturan faktörlere yükledikleri anlamlara ve onlarla kurdukları ilişkilere göre, yere ait kimliğin tanımı farklılıklar gösterebilir ve zamanla tanımları değişebilir. Bu durum kimliğin çoğulcu ve dinamik yapısının göstergesidir. Kentin kendine has bir kimlikle tanımlanabilmesi için kullanıcılarının onu sahiplenmesi, kenti oluşturan ve kentte oluşan eylemlere katılması gerekir. Kimlik inşası öncelikle bireyler tarafından kenti "kendileme" süreci ile başlar. Yer kimliğinin tanımlanması, bireysel, toplumsal ve çevresel karmaşık bir örüntüdür. Kimlik ve imge tanımları öncelikle görsel olarak

algılayabildiğimiz şeylerle başlar ve uzun bir sürecin sonunda, kültürel, coğrafi, mimari ürünleri ve sosyal yaşantıyı da kapsayan çok sayıda ögenin bir araya gelmesi ile uzun bir süreçte şekillenir. Kimliğin varlığından söz edebilmemizi sağlayan, "benzerler arasındaki fark" ve "fark üretimi", kentsel ya da mekânsal kimliği tanımlarken yine kentsel ya da mekânsal kıyaslarla farkın dışa vurulması şeklinde yapılabilmektedir. Bu durum kentleri farklılaştırmanın yanında, kentsel pratikleri ve yaşam şekillerini de yere göre tanımlamakta ve birbirlerinden ayrışmasını sağlamaktadır. Zaman içinde yerler, oraya ait kültürü biçimlendirmektedir. Kültürü görünür kılan ve kent kimliğine yansımasının ağırlıklı olarak meydana geldiği kamusal alanlar, bunların yanında kullanımı üzerinde yürütülen faaliyetleriyle de karakterini kazanmaya devam etmektedir (Oktay, Kent Kimliğine Bütüncül Bir Bakış, 2011) (Bilgin, 2011) (Ulu & Karakoç, 2004) (Uçar & Rifaioğlu, 2011).

Assmann, iki kimlikten bahseder: Biz kimliği ve ben kimliği. Biz kimliği, onu taşıyan bireylerle var olmasına rağmen bireyin ben kimliğinden önce gelir. Ben kimliği gruptaki ilişkileri ve yüklendiği nitelikleriyle birlikte ortaya çıkar (Assmann, 2018). Kişilerin bireysel ya da kolektif olarak, kendi oluşlarını ifade ediş biçimleri, yaşamlarının ana hatlarını oluşturan ve bütün içerisindeki temsiliyetlerinin dayanağı, kültürel kimliktir. Bireyler bir bütüne kendilerini ait hissedip, bütünün benimsediği ortak değerlerini ve hafızalarını taşır. Her birey, dâhil olduğu grubun ortak olarak paylaştıkları kültürel değerlerini bünyesinde barındırarak çoklu kültürel aidiyetin bir göstergesi haline gelmektedir. (Avrupa Çoklu Kültürel Aidiyet Bildirgesi, 2010) Burada karşımıza çıkan aidiyet mevhumu bireylerin kurduğu ilişkiler neticesinde mekânı kendileyerek, egemenlik alanlarını tanımlamalarıyla oluşmaktadır. Kendileme süreci; sahiplenme, mekânları koruma ve yer aidiyetinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Ilgın & Hacıhasanoğlu, 2006). Grupların aidiyet duygusunu oluşturan ise grup üyelerinin kolektif belleğidir. Grubun ve hatıraların sürekliliği eski üyelerin, yeni üyelere paylaşımları aktarmasıyla sağlanır. Grup içi bağlar bu paylaşımlar ve aktarımlarla mümkün hale gelir (Tunçel, 2017). Assmann bu durumu "toplumsal kimlik" dediğimiz sosyal aidiyet bilinci olarak değerlendirir. Bu bilinci, grubun tüm üyeleri ortak imgesel bir sistem yoluyla grubun belleğine katılarak ortaya koyar. Oluşan bu

ortaklığı Assmann kültür olarak tanımlarken, kültürel sistem bu ortaklığın sürdürülme aracıdır (Assmann, 2018). Kimlik ise bu noktada, fikir olarak "aidiyet" krizinden, bu krizin ne olması gerektiği ve ne olduğu arasındaki farkı kapatmak ve gerçek olanı bu fikirsel seviyeye çıkarabilmek için harcanan çabadan meydana gelen bir ürünüdür (Bauman, 2019). Kimlik ve aidiyet "problem"inin çözüm yolu, her şeyde olduğu gibi toplumsal algı ve imgelemin sınırlarında gezinir (Yücel, 2009).

İmge farklı şekillerde meydana gelebilir. Dikkat çekici ve düzenli olmasa bile, sürekli tekrarlanması neticesinde hafızada yer edinip kimlik kazanabilir. Bir nesneye ilişkin aşinalığın oluşması için o nesneyi daha önceden algılamış olmamız gerekmez. Bireyin daha önceden ilişki kurduğu ve tanımlanmış bir hatırayla da eşleşip tanıdık gelebilir. Eşleşme sürecinde zihin belleğin deriliklerinde "önceden görmüş olma" duygusu ile algılananın benzerini arar. Bergson'a göre algılama bireyin sahip olduğu kültürel altyapısına göre gerçekleşen zihinsel bir süreçtir. Bellekte depolamada bu algı filtresinden geçen çevresel gönderilerin zihindeki imgesiyle çeşitli ölçeklerde gerçekleşebilmektedir (Bergson, 2007)(Şekil 2.5).



Şekil 2.5 Algılama (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Algılama, kişisel bir filtre altında nesnel dünyadan topladığımız imgeleri zihinsel bir süreçle anlamlandırılarak "imaj"a dönüştürülmesi, bilince aktarılmasıdır. Hatırlama, bu aktardıklarımızla sağlanır. Sokrates, "bilgi algıdan başka bir şey değildir." der (Platon, 2010). Bergson, "her algı zaten anıdır" der. Geçmiş, beyinde "depolanmış anı" şeklinde varlığına devam eder (Bergson, 2007). Bizim için algılanabilir olup bilince aktardığımız her şey artık bilinen anılardır. Bilsel bunu, "insan belleğinde geçmişte yaşanılan her deneyim, duyum ve izlenimin bellekte

var olan bir olayla ilişkisi bakımından anı değeri vardır" şeklinde açıklar (Bilsel G. , 2002).

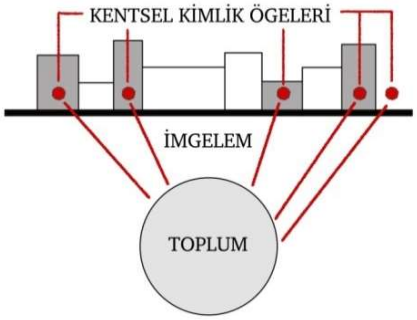
Çevresel uyaranın ne kadar güçlü, tanımlanabilir, okunabilir olduğu algılamayı etkiler. Lynch bu doğrultuda kentsel mekanın algılanmasını etkileyen beş faktör sıralamıştır; yollar, kenarlar/sınırlar, bölgeler, düğüm/odak noktaları, ve işaret ögeleri. Norberg-Schulz ise mekânsal ölçekte algılama için üç bileşen sıralamıştır; merkez veya yer (yaklaşma), yönler ve yollar (süreklilik) ve alanlar (sınır) (Lynch, 2019) (Norberg-Schulz, Existence, Space & Architecture, 1971).

Bellek ve kimlik oluşumunun temelinde de bireyin çevreyi nasıl algıladığı yatar. Lynch, çevresel imgenin üç bileşeninden söz eder: kimlik, yapı ve anlam. Sürdürülebilir bir imge için öncelikle nesne tanımlanabilmeli ve çevresindeki diğer nesnelerden ayırt edilebilmelidir. Bu yolla nesne kimliğini ortaya koyar. İmge, nesnenin bireyle ve diğer nesnelerle kurduğu fiziksel ilişkilerini de barındırmalıdır. Bir mekânın imgelenebilirliğini etkileyen: sosyal ilişkilerindeki anlamı, işlevi, tarihi, ismi gibi çoğu kentlinin imgesinde yer alan faktörler vardır (Lynch, 2019). Relph de Lynch'e benzer şekilde mekân kimliği için üç temel unsuru sıralar; fiziksel ortam, etkinlikler ve anlamlar. Ancak Relph, bu üç maddede tanımlanan yer kimliğinin varoluşsal açıdan yeterli ve derin olmadığını söyler; çünkü O'na göre yerler, "anlık deneyimlerimizin önemli merkezleri"dir. Relph yerin kimliğinin ne kadar güçlü olduğunu yeri ne kadar benimsediğimize bağlar. Bu içselleştirme durumunu "içeridelik" kavramıyla ifade eder (Relph, 1976) (Seamon & Sowers, 2008).

Harvey kolektif bir kimlik arayışının olduğunu söyler ve bunu "güvenli bir liman" arayışı olarak niteler. "Herkes kendini başkalarından ayıran bir mekân işgal eder (bir beden, bir oda, bir ev, insanı biçimlendiren bir topluluk, bir ülke); kendimizi başkalarından nasıl ayırdığımız ise kimliğimizi belirler" (Harvey, Postmodernliğin Durumu, 1997).

Gündelik pratiklerimizde her an bir kimliğin temsili olan imgeyle karşılaşmak olasıdır. İmgeler, tekil bir yapının ya da kent parçasının genelinin temsili olup alanın kimliğiyle bağ kurmamızı sağlar (Stavrides, 2018). Bireylerin hayattaki deneyimlerinin hepsi kendinde ve bağlamında iz bırakır. Bu izlerin birikmesiyle

kişinin varlığı anlam kazanır ve bireyler birbirinden farklılaşır. “Kentler de bu şekilde hatırladıkları ve hatırlattıkları kadar kimlik sahibi olurlar.” Kimlik sorgusu bizi belleğe, belleğin oluşumunu sağlayan imgeleme götürüp bunların sürekliliğinin bir sonucu olarak varlığını ortaya koyar. Boym buna benzer şekilde, “kent kimliği ortak hafızaya ve ortak geçmişe başvurur ama kökleri toprakta değil insan ürünü mekândadır” diyerek yapılı çevreyi işaret eder (Çetken, 2017)(Şekil 2.6).



Şekil 2.6 Kentsel kimlik (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Tekeli’ye göre kentlerin kimlik oluşumu: kentin fiziki değerleri, yaşam kalitesine bağlı memnuniyet, kentin kimliğine yönelik söylem şeklinde sıraladığı üç ögeye bağlıdır. Tekeli: “Bir yerde yer alan faaliyetler nitelik değiştiriyorsa, binalar işlevini kaybediyorsa, yıpranıyorsa o yer orada yaşayanlar için olumlu anlamlar üreterek, yaşam kalitesine katkıda bulunma özelliğini yitirdiyse kimliksizleşmiştir.” Kentler arası ayırt edici niteliklerin kalmadığını, bağlamına bakılmaksızın tekdüze bir yapılaşma anlayışının hâkim olduğu, giderek birbirine benzeyen kentlerin ortaya çıktığı durum “kimliksizleşme” olarak adlandırılmaktadır (Bilsel C. , Ankara'da Kentsel Başkalaşım Karşısında Kentsel Kimlik Sorunu: Kent Merkezleri ve Kamusal Mekanlar, 2009) (Tekeli, Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi, 2009) (Tekeli, Bir Kentin Kimliği ve Marka Olması Konusunda Nasıl Düşünülebilir?, 2008).

Kent kimliği, kent belleğinin sürekliliğini korunmasıyla varlığını sürdürebilmektedir. Sokak, cadde, meydan, mekân isimleriyle, tekil yapı ölçeğinde ya da kentsel dönüşüm projeleri gibi üst ölçek çalışmalarla sık sık değişen kentsel mekân bireylerin çevreleriyle ilişki kurmasını zorlaştırmakta ve bireyler içinde yaşadıkları ortamlara yabancılaşmaktadır. Bu sürecin sonucu

olarak benimsenmeyen, sahiplenilmeyen kentler oluşmaktadır. Aidiyet problemlerinin temelinde yatan sebepler bunlardır (Aslan & Kiper, 2016) (Kiper, 2004).

Kentsel bellek bölümünde de değinilen, bellekte oluşan boşluklara düşünülmesi istenilen fikirleri destekleyecek anılar ekleyerek tasarlanmış bir bellek oluşturulması sonucunda yine tasarlanmış bir kimlik oluşumu söz konusudur. Bundan Stavrides, "tahrifat edici eylemler" olarak bahseder: Mekâna kimliğini veren imgeleri hedef alarak, insana tanıdık gelen yerlerin yabancılaştırması ve hafızada kopukluklara sebebiyet verme durumudur (Stavrides, 2018). Bu durum için Bauman şu açıklamaları yapar:

- Müdahale edilen kimlik, kendiliğinden süreç içinde meydana gelen doğal bir olgu değildir. Daha çok yapılandırılmış bir süreçtir. Bu kimliği yüklenen kalabalıklar, tektipleştirici kimlikle şekillenirler. Modern devletlerin ortaya çıkmasında ve olgunlaşmasında bu yöntem görülür.
- Kendiliğinden oluşan kimlik, dayatılan kültürden ve belirlenen kalıplardan kurtulmanın, özgürleşmenin ifadesidir. Alain Peyrefitte'e göre bu kimlik beraberinde özgüveni, başkalarına ve topluma güveni getirir (Bauman, 2019).

Yapılandırılmamış bir kent kimliğinden söz edebilmek için, kentin sürekliliklerine müdahale etmemek ve kolektif bellekte yer eden kentsel ortamın gelişiminde kırılmalara sebep olmamak gerekmektedir. Kimliğin varlığı ve sürekliliği, kolektif hafızanın ve kent belleğinin korunumuna bağlıdır. Bütün bu durumlar ise yapılı çevrenin gelişimi etrafında şekillenmektedir.

2.5 Kavramların Tiyatro ile İlişkisi

Bilince yüklenen ve süreklilik gösteren ögeler kimliği kurarken, kimliğin devamlılığı kolektif hafızayı sürekli hale getirir. Kimliği oluşturan bu imgeler aynı zamanda kentlerin belleğidir. Kent kendi belleğini oluştururken diğer tarafta ise aynı bağlam üzerinde bireyler hem kendi hem de toplamları olan kolektif hafızayı oluşturur (Rossi, 2006) (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018) (Yücel, 2009). Açıklanan tüm kavramlar arasındaki ilişkiler karşılıklı etki tepki ve geri besleme yoluyla ilerlemektedir. Ön koşullu bir oluşum sürecinden ziyade, hepsi birbirinin

varlığını tanımlayan ve sürdürülebilir kılan ögelerdir. Süreklilikleri halinde belleğin/hafızanın ve kimliğin varlığından bahsedebilmektedir. Tersi durumda; birinde kırılma yaşandığında ve süreklilikleri kaybolduğunda hepsi bundan etkilenerek o noktada kırılır ve yeniden tanımlanırlar.

Churcill'e göre "Biz kentlerimizi biçimlendiririz, sonra da kentler bizi biçimlendirir" (Hasol, 2008) (İmamoğlu, 1997).

Harvey'e göre, insan tarafından şekillendirilen mekân, insanı şekillendiren toplumsal bir boyuttur (Harvey, Sosyal Adalet ve Şehir, 2013)

"Kent bütün olarak toplumla, toplumu oluşturan unsurlarla (politik güçler, devlet, vb.) ve toplumun tarihi ile hep ilişki içerisindedir. Dolayısıyla, bütün olarak toplum değiştiğinde kent de değişir." Kentler, devlet, kilise gibi güçlü kurumların kurallarıyla yönetilen toplum ile toplumsal grupların kendi içlerindeki ve birbirleriyle olan ilişkileri arasında yer alır (Lefebvre, Şehir Hakkı, 2015). Sürekli ilişki halinde bulunan bu aktörler neticesinde bireyler, maddi ve toplumsal hayatı benimseyip onlara çeşitli anlamlar yükleyebilmektedir (Mai, 2007). Kentlilerin, özellikle işlevler anlamında kentten talepleri doğrultusunda yasal, yönetimsel ve ekonomik faktörlerin el verdiği ölçüde kentlerde işlevler mekânsal olarak somut varlıklarıyla ortaya çıkmaktadır. Bu mekânlarla kentliler arası kurulan ilişki sonucunda hem kentliler hem de mekânlar dönüşmekte, kent tüm bu talep-oluş, etki-tepki ilişkisinin bağlamı olmaktadır. Tiyatro mekânlarının ana aktörlerinden biri olan seyirci, Kadıköy'deki çok sayıda tiyatronun buraya gelme nedenidir. Tiyatro sanatının toplumu dönüştürücü gücü ile birlikte mekânsal olarak tiyatronun varlığı, bu eylem için Kadıköy'e gelen seyirci sayısını arttırmakta, sistem bu noktada başa dönüp artan seyirci sayısı tiyatroları daha çok buraya çekmektedir.

Bireyin yapılı çevre ile olan etkileşimi, yapının etki alanına girmesiyle birlikte, kütlesel olarak niteliklerine, çevresiyle olan ilişkilerine ve içine girip kullanıcısı olunduğunda mekânların kurgusuna ve detaylarının deneyimlenmesine bağlı olarak ortaya çıkar. İki ana etkileşim söz konusudur: İlki kullanıcıların hedefledikleri eylemleri karşılayan yararlılık durumu, işlevselliği; ikincisi ise nispeten daha soyut olan estetik, konfor ve tinsel etki durumudur. Yapı ve birey

arası karşılıklı ilişkilerde yapı, mesajlar üreten bir iletişim organı haline gelirken; birey, varoluşuna, eğitimine ve deneyimlerine bağlı olarak farklı düzeylerde bir algı odağı haline gelmektedir. Bu algılama durumu grupların oluşumuna ve bazı gruplardan ayrışmalara sebep olur. İnsanlar yapılı çevre içerisinde imgelere göre yönlerini belirlerler, çevre kurgusunu ve niteliklerini algılayıp anlamlandırırlar. Mekânın bireylerce algılanması zaman içinde gerçekleşir ve mekânın imgeleri bellek yardımıyla korunur (İzgi, 1999).

Birey ve yapılı çevre arasındaki bu ilişkide karşılıklı olarak birbirlerini dönüştürmeleri söz konusudur. Bu ilişki esnasında bireylerin deneyimleri, mekâna bağlılık duymaları, oraya ait anıları, yükledikleri anlamlar mekânı "yer"leştirir. "Bir yerde olma" durumundan bahsedebilmek için mekânın "yerleşmiş" olması gerekmektedir. "Yerleşme" mekânları oldukları haliyle kabullenmeyi değil, mekânı içselleştirerek kendimize bir "yer" oluşturabilmeyle sağlanır. Bu "yer"leşen haliyle de bireylerin kimliğini etkiler ve dönüştürür (Erek, 2012) (Turner & Turner, 2006) (Berber, 2011).

Mekânı deneyim ve etkileşim yeri olarak gören Heidegger'in felsefe temelli düşüncelerini yorumlayıp mimarlığı etkileyen Christian Norberg-Schulz "Yerde hayat yaşanır" der. Norberg-Schulz'a göre mekân, topolojideki ve geometrideki terimlerle tanımlanabilecek soyut bir kavramdır. Yer ise öncelikle "burayla" ilgilidir. Belirli sınırlarla oluşan, gündelik hayatın temel ögelerini içeren, fenomonolojik terimlerle tanımlanabilecek somut bir kavramdır. "Mekânlar anlamlarına yer olmalarıyla kavuşurlar, mekân olmalarıyla değil." "Belli yerler oldukları için bir yerin karakterini oluşturan şeylerin tümüne biz . … binalar deriz." Bir yerin anlamlarının bütünü, yerin ruhunu oluşturmaktadır. Her yerin özgün bir anlamı ve karakteri vardır. Bireylerin bir yere "yerleşebilmek" için öncelikli olarak oranın ruhunu anlamaları ve içselleştirmeleri gerekmektedir. Günümüze gelindiğinde artık insanlar kaotik ve kendine yabancı bir çevrede yaşamak durumunda kalmakta ve bu sebeple gerçek anlamda "yerleşememektedirler." Aslında bireylerin kendilerini tanıtırken kullandığı "ben Viyana'lıyım, ben Roma'lıyım" söylemleri kendilerini yaşadıkları yer üzerinden kimliklendirdiklerinin bir göstergesi olmaktadır. Antik dönemde bu mevhumu

“genius loci”[7] terimiyle adlandırmışlardır. Mimarlar geçmişte, fonksiyonel çözümlerle somut formlara ulaşırlarken aslında ana hedefleri “genius loci”ye kulak vermek, yerin ruhunu görünebilir hale getiren yapılar inşa edip, insanlara aitlik ve kimlik kazandırmaktı (Norberg-Schulz, Yer Kavramı Bağlamında Eski Çevrelerde Yapılaşma, 2001) (Norberg-Schulz, Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, 2019). Yerin ruhu, tüm somut (doğal ve yapay çevre) ve soyut (gelenekler, değerler, ritüeller, yaşayış şekli, anlam) unsurların karşılıklı olarak birbirini inşa ettikleri süreçte şekillenir. Şekillendiren aktörlerden olan yöneticiler ve mimarların yanı sıra asıl ruhu veren kullanıcıların yüklediği anlamdır. Ruh, bu anlamlarla oluşan çoğul ve dinamik karakterdedir (ICOMOS, 2008).

Tiyatrolar, mekânsal olarak inşa edildiklerinde diğer yapı gruplarında olduğu gibi kullanıcıları olmadan bir anlam taşımamakta ve “yer”leşememektedir. Diğer yapı gruplarından tiyatroyu ayıran ise işlev olarak kolektif bir üretim olmasından ileri gelmektedir. Seyircisi olmadığında işlevini de yerine getiremeyen tiyatrolar; seyircinin varlığında gerçekleşen bir temsil esnasında kişilerin mekânla ve diğer bireylerle paylaştıklarıyla bir anlam kazanmakta ve “yer”leşmektedir. Sosyal grupların ve imgelerin oluştuğu bu paylaşımla kolektif hafıza ve mekâna ait bellek tanımlanmaktadır. Bunun yanında tiyatroda temsil edilen oyunun sanatsal gücü, seyirci tarafından salt mekâna atfedilen anlamın çok daha ötesine geçmektedir. Mekân, oyunun seyirci üstünde bıraktığı tesirin anlamlarını da taşımaya başlamakta ve kentliler için değeri daha da artmaktadır. O yer artık sadece bir tiyatro mekânı değil, izlediği her oyunun ve her oyundan yaptığı çıkarımların da “yer”idir.

Yer kavramı, mimari süreklilikleri ve kentsel ögeleri anlamamızı sağlar. Yerin kimliğini belirleyen fiziksel karakteristikler; kentliler, topografya, doku, yapı tipleri, form, işlev, ayrıntı, sembol gibi daha da arttırılabilecek niteliklerde bileşeni

[7] Genius loci, Roma mitolojisinde bir yerin koruyucu ruhu olarak ifade edilmektedir. Sıklıkla yılan olarak betimlenen genius loci, güncel kullanımında yerin kendine has atmosferini, “yerin ruhunu” anlatır. Yerin ruhu, yere ait eşsiz, farklı ve önemsenen noktaları niteler ve yere ait dokunun, somut olmayan kültürün izlerini taşır (Url-8). Norberg-Schulz da genius loci mevhumunu, kente ve mekâna kimlik kazandıran anlamlar bütünü olarak kullanmaktadır.

olan tematik sürekliliklerdir (Lynch, 2019) (Rossi, 2006) (Norberg-Schulz, Existence, Space & Architecture, 1971). Yer duygusu ise var olan mekânı dönüştürmektedir. Mekânı dönüştüren ona yüklenen sosyal, kültürel, işlevsel vb. anlamlardır. Norberg-Shculz bir nesnenin "anlamı"nı, onun diğer nesnelerle kurduğu ilişkilerinden oluşan, yani diğerlerinden topladığı şeylerin bütünü olarak tanımlar. Kısaca "yer=mekan+anlam" şeklinde formüle edilebilir. Relph de paralel olarak, mekânların salt konum ve görünüşleriyle tanımlanamayacağını, mekânların diğer mekânlarla ilişki içinde olduğu bağlamında, manzaralarıyla, ritüelleri, rutinleri ve kişisel deneyimleriyle yani "anlam"larıyla hissedilebileceğini söyler. Yer duygusu, birey-mekân/kent ilişkisinden ortaya çıkmaktadır. Her birey için fiziksel çevre ile kurulan ilişki ve yer deneyimi farklı olduğundan, her birey için o yerin duygusu da farklıdır (Norberg-Schulz, Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, 2019) (Harrison & Dourish, 1996) (Relph, 1976) (Turner & Turner, 2006).

Mimarlar somut ürünler ortaya koyarken asıl amaçları yerin ruhunun temsili olup, insanlara kimlik ve aidiyet kazandırmaktır. Bireyin kimliğinden bahsedebilmek için mimari ortamın her aşamasında sağlanan sürekliliklerle katman katman anlamlandırması ve ilişki kurabilmesi gerekmektedir (Norberg-Schulz, Existence, Space & Architecture, 1971) (Norberg-Schulz, Yer Kavramı Bağlamında Eski Çevrelerde Yapılaşma, 2001). Bunların sağlanamadığı durumlarda ortaya çıkan yersizleşme, mimari nesnenin yeryüzünde herhangi bir alana, zamana, kültüre ve sosyal zemine ait olmaması durumudur. Tasarımın, ne zaman, nerede ve ne şekilde yapıldığının bir öneminin olmadığı, bireylerin benimseyemediği mekâna ilişkin bir olgudur. Mimari bir ürünün çevreden, kültürden, geçmişten ve kullanıcılarından kopması, bağlamsızlaşması durumudur. Bağlamsızlaşan ortamlarda bireyler, aidiyet ve kimlik sorunlarıyla karşı karşıya kalmaktadır (Koçyiğit & Gorbon, 2012).

Savaşlar ve doğal afetler gibi yıkıcı gücü yüksek eylemlerden ziyade toplumlardaki dönüşümlerle hem fiziksel hem de imgesel/anlamsal yere ait olgular da tüketilmektedir. Tüketime grubun gösterdiği direnç, onların mekânsal imgelerle kurduğu bağın bir işaretidir (Koçyiğit & Gorbon, 2012) (Norberg-Schulz, Yer Kavramı Bağlamında Eski Çevrelerde Yapılaşma, 2001) (Halbwachs, Kolektif

Bellek, 2018). Ando'ya göre "yerin ruhunu bugün kurtaracak olan, ne tarihe ne de toprağa dönmektir. Onun yerine toprak ve tarihi uyandırmaktır" (Akcan, 1993).

Tüm bu birey, mekân ve kent arası algılama ve imgeleme ilişkileri içerisinde sanat bize alışılmamış bir kapı açar. Bize kendi çerçevesinden kente bakmayı ve kent deneyimini bu bağlamda gerçekleştirmeyi gösterir. Bu durum kente, alışılmış imgelemin dışında, ortak paylaşılan bir anın kesitinden çoğul bir bakış açısı sunar. Sanat imgesi, nesnel bir kavrayıştan ziyade, farklılaşan çoğul bakış açılarıyla oluşmaktadır (Erek, 2012). Lefebvre, "sanatın geleceği sanatsal değil, kentseldir; çünkü insanın geleceği kent toplumu içinde keşfedilir" der. Sanat, kaynağı olduğu mekânın ve zamanın aynı zamanda sahibidir (Lefebvre, Şehir Hakkı, 2015)(Şekil 2.7) (Şekil 2.8). Kadıköy Moda ve Yeldeğirmeni Semtlerindeki tiyatrolar da birer sanat mekânı olarak kent parçasında temsil edilirler. Kent parçasında sayıca yoğunlaşan bu mekânlar, kentsel ortamda hâkimiyetlerini ortaya koyarlarken, zamansal olarak hâkimiyetlerinden mekânsal sürekliliklerine ve kentlilerde ne kadar "yer"leştiklerine göre söz edilebilmektedir.



Şekil 2.7 Kadıköy'de KHEM karşısındaki sokak sanatçıları (E.Curavcı arşivi)



Şekil 2.8 Kadıköy Süreyya Operası önündeki sokak sanatçısı (Url-9)

Lynch, “Kent İmgesi” kitabında, okunaklı ve belirgin bir çevrenin bireylere güven verirken daha derinlikli ve yoğun deneyimler sunduğu söylemine tezat bir örnek verir.

> Los Angeles’taki Senfoni Salonu için: “Bu oditoryum, görsel imgelenebilirliğin antitezi gibidir. Kiralanmış bir arazide, tanımlanamaz bir yapıdır. Levhasında yalnızca ‘Babtist Mabedi’ yazar. Yabancı birinin burayı tanıması olanaksızdır. Fiziksel olarak görülmez olmasıyla kültürel statüsü arasındaki fark zıtlık yaratır ve rahatsız edicidir. Bir işaret öğesi olarak gücü de buradan gelir” der (Lynch, 2019).

Lynch’in bu örneği, Kadıköy tiyatrolarının geneli için tanımlayıcıdır. Kent içinde okunaklı olmayan tiyatro mekânları ağırlıklı olarak mevcut dokudaki boşluklara yerleşmiştir. Mekânsal boşlukları dolduran tiyatroların, Lynch’in dediği gibi “fiziksel olarak görülmez olması”, sokağa sunduğu işaret öğeleriyle, tiyatro mekânları olarak kent parçasındaki sayıca çokluklarıyla, sanat ögesi olarak güçleriyle ve insanlarla olan iletişimleriyle kırılarak mekânlar öne çıkabilmektedir.

Yapılı çevre öğelerinin fiziksel varlıklarını devam ettirmelerinin yanında, işlevlerini de sürdürmeleri mekânı kentlilerin deneyiminde sürekli kılmaktadır. İşlevini yitiren bir tiyatro mekânı bir süre sonra tekrar tiyatro olarak işlevini yerine getirmeye başladığında kent belleğindeki yerine kayıplarıyla birlikte geri döner. Bireyler artık sadece o anda değil mekân aracılığıyla geçmişle de bağ kurmaya başlamaktadır. İzlerini koruyan bir kentte yaşayan bireyler, kültürel sürekliliğin ve bellek bilincinin farkına varıp kavranmakta ve aktarılabilmektedir (Ceylan Baba, 2015). Moda ve Yeldeğirmeni Semtlerinde, farklı dönemlerde çok sayıda işlevi sona eren tiyatro mekânları bulunmaktadır. Bunlardan bir kısmı, bir süre sonra tekrar tiyatro işlevine dönerken; bir kısmı da farklı bir işlevle o bellekten tamamen ayrılıp farklı bir oluşuma gitmiştir. Süreklilik sağlayan veya bağlamından kopan tiyatroların, mekânsal ve zamansal değişimleri tez kapsamında detaylı olarak incelenecektir.

Kentsel dokular, nesiller arası aktarılan birçok anı yüklü “tiyatro sahnesi” ve “yaşayan bir arşiv” gibidir. Dokuların korunması ile farklı dönemlerin katmanları arasında bağ kurulur. Bu bağ ortak bir geçmişi ve günümüzün izlerini işaret ettiği için kentlileri de bir arada tutar ve kente bağlar. Tahrip edilen doku altında kentle bağ kuramayan kentliler, bozulan dokuyu daha da tahrip ederek bellek ve kimlik oluşumunu tamamen yok eder. Bu süreç kısır bir döngü haline gelir. Günümüzde

de sadece ekonomik rantın öncelendiği, bağlamın yüklendiği anlamların ve çeşitliliklerin hiçe sayılarak yapılan projeler, kolektif bellekte yer eden tüm anlamları ve kentin ruhunu tehdit etmektedir. Kentlerin sahip olduğu tüm somut ve soyut değerler, kentlilerin ve gelecek nesillerin haklarıyla birlikte göz ardı edilerek, kısır döngü devam ettirilir (Bilsel C. , Kentsel Dönüşüm, Çözülen Kentler ve Parçalanan Kamusal Alan, 2006) (Kiper, 2004) (Birol, 2007) (Keleş, 2006).

İlhan Tekeli'nin "Kentli Hakları" olarak adlandırdığı, kişilerin bireysel ve toplu olarak haklarından, karşılıklı sorumluluklardan ve yapması gerekenlerden oluşan bir listesi vardır. Bu listenin iki maddesi;

- "Çoğulcu bir kentli kültürü edinebilme fırsatlarına sahip olabilme hakkı",
- "Oturduğu yere bağlılık duyabileceği, ona anlam yükleyebileceği, kimliği olan bir kentte yaşama hakkı"dır (Tekeli, Kent ve Kentli Hakları, 2011).

Bu iki madde yukarıda bahsi geçen tüm kavramların, kavramlar arası ilişkilerin ve kent bağlamında gerçekleşen tüm etkileşimlerin sağlanmasının kent ve kentli hakkı olduğunu göstermektedir.

3
TİYATRONUN GELİŞİMİ VE İSTANBUL İLE İLİŞKİSİ

Bu bölümün başlığı altında ilk olarak tiyatronun nasıl ortaya çıktığı ve geliştiği, ardından Türk tiyatrosunun gelişimi ve İstanbul'daki ilk tiyatrolar incelenecektir. Tiyatronun, toplumla ve kentle olan ilişkilerine özellikle İstanbul çerçevesinden bakılacaktır. Tezin amacı olan kentin süreklilikleri ve süreksizliklerini incelemek için, Lefebvre'nin dediği gibi kentin tarihsel sürecine ve süreksizliklerine ait bilgilerin kente yansıması ve kentteki kırılma noktaları tespit edilmeye çalışılıp bunların genel bağlamına bakılacaktır (Lefebvre, Şehir Hakkı, 2015). Bölümün sonunda İstanbul'da yaşayan bireylerin tiyatroya gitme reflekslerinin tespiti için yapılan anket çalışması ile günümüz birey, toplum ve tiyatro ilişkilerine değinilecektir.

Resim, müzik, dans, sinema, edebiyat, fotoğraf, heykel, mimarlık; tarih, felsefe, göstergebilim, ruhbilim, halkbilim, toplumbilim; dekor, oyunculuk, kostüm, ışıklandırma gibi sanatsal, bilimsel, estetik ve teknik dalları bünyesinde toplayan tiyatro, yalnızca bu ögelerin bir araya gelmesiyle değil, tüm bu anlatım elemanlarının diyalektik bir ilişkiyle birleşmesi ile ortaya çıkmaktadır. Tiyatro, durduğu yer itibariyle çelişkileri barındırır. Gündelik hayata en çok temas eden ve yolları en çok kesişen sanattır. Salt törenlerde, eğlencelerde değil, her an olağan bir akış içerisinde gerçekleşir. Aristoteles'e göre tiyatronun temeli mimesistir (taklittir) . Bu doğrultuda oyunculuk sonradan bulunan bir şey değil, insanların özünde yer alan bir anlatım biçimidir (Dort, 1990) (Bablet, 1990) (Taner, And, & Nutku, 1966) (Pignarre, 1991) (Aristoteles, 1987) (Nutku, Dram Sanatı Tiyatroya Giriş, 2013) (Strowsky, 1990).

İnsanın özüne dayanan tiyatronun gündelik hayatla olan kesişimi, onu mekânlarla ve kentlerle de kesiştirmektedir. Bu yolla toplumlardaki, bireylerdeki ve kentlerdeki değişimleri tiyatro üzerinden okumak mümkün hale gelmektedir. Halbwachs'a göre kentler ciddi değişimler geçirdikleri zaman, toplumların ve

bireylerin bellekleri, değişimler arasındaki zaman içinde geçiş yapamaz ve bu zamanları ayrı ayrı kavrarlar. Normal seyrinde gelişen kentin farklı dönemlerine ait bellekleri arasındaki ilişki akışkandır. Birinden diğerine direkt geçebilir. Ancak kentin eski formu ciddi bir değişime uğradığında bellek o noktada kırılır ve yeni hali eskisinden bağımsız olarak algılar (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018). Böyle durumlarda insanlar ve toplumlar sahip olduğu öz değerlerine yabancılaşarak ve yaşamak yerine yaşamı seyreden noktasına geçerek boşlukta kalmış hissiyle yok olmaktan kurtulamazlar. Tiyatronun amacı da, bu yabancılaşmayı ve uzaklaşmayı engellemektir. Diğer sanatlar gibi tiyatro da "Estetik Dünya"yı kurarak yarının dünyasını kurtarmakla yükümlüdür (Nutku, Oyunculuğun Tarihi, 1990).

Shakespeare ünlü romanı Hamlet'te "doğduğu gün de, bugün de tiyatronun asıl amacı nedir? Dünyaya bir ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymaktır" der (Shakespeare, Hamlet, 2016). Shakespeare'in bahsettiği bu amacı gerçekleştirebilmek adına tiyatro sürekli olarak değişim geçirmektedir. Bu değişim tiyatroda ele alınan konularda, tiyatro mekânlarında, sahne-seyirci ilişkisinde okunabilmektedir. Tiyatroyu ölümsüz yapan da tüm bu değişimler altında sürekli olarak yeniden doğmasıdır (Nutku, Oyunculuğun Tarihi, 1990) (Çapan, 1982).

3.1 Tiyatronun Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Tiyatro nedir ve tiyatroyu insanlar için bu kadar değerli ve sürekli hale getiren nedir? Sorularına Nutku iki neden sıralar. İlki, insanların kendilerinin ötesindeki olaylara karşı varoluşsal yönelimi, ikincisi ise bilinmeyene, kutsal kabul edilen gizemli şeylere karşı olan korku, merak karışımı hisleridir. Tiyatronun kaynağı, insanların temel gereksinimlerini karşılarken takındıkları tavırlarıdır. İlkel[8] insanlar doğaya karşı verdikleri mücadeledeki eylemlerini topluluk halinde, belirli hareket ve seslerle sergilemişlerdir. Bu süreç zamanla daha belirgin bir hal alıp sistematiğe sahip olarak ritüelleri ortaya çıkarmıştır (Nutku, Dram Sanatı Tiyatroya Giriş, 2013).

[8] "İlkel" kelimesi, antropologlar tarafından toplulukların henüz "yazılı bir dil" geliştiremedikleri dönemleri belirtmek maksadıyla kullandıkları terimden alınmıştır (Brockett, 2000).

Bu ifadeye benzer şekilde Brockett ve Tuncel de ilkel insanlar, temel ihtiyaçları (av, bereket ve yağmur vb.) ve varlıkları üzerindeki etkin olan "gücü" açıklayamadıklarında buna büyüsel ve doğaüstü bir özellik yüklemişlerdir. Üst bir kuvvetin varlığına olan inançla (doğa ve tanrı) ona atfedilen bazı eylemler geliştirmişler ve bunların yinelenmesi, belirli kalıplara sokulmasıyla ritüelleri oluşturmuşlardır. Belirli hareketlerden ve bunları tanımlayan mitlerden oluşan ritüeller, toplumlar değişip, karmaşıklaştıkça değişip dönüşüm geçirmiştir. İnsanlar ritüellerde, çeşitli maskeler, giysiler, hareketler, sesler ve taklitlerle gündelik iletişim şeklinden farklı bir ifade dili geliştirmiş, yani "sanatsal anlatımı" ortaya koyup tiyatroyu başlamıştır. Diğer taraftan ise, insanlar, düşünmek, eğlenmek, dinlenmek amacıyla topluca oyunlar oynamışlar, bu oyunlarda güncel olayları, gündelik hayatı ve insanların arasındaki ilişkileri ele almışlardır (Nutku, Dram Sanatı Tiyatroya Giriş, 2013) (Brockett, 2000) (Fuat, 2000) (Tuncel, 1938) (Pignarre, 1991).

İnsanlık tarihi kadar eski olan tiyatro için İzzet, "tiyatro, şarkı söylemek ve bir şeyi anlatmak kadar eskidir" demiştir. Tiyatro, ilkel insanların şaşırdıklarında "aaa!" diyerek ilk nidalarında, ilk korkuda gözlerin büyümesiyle, ilk acıda yüzün buruşturulmasında, ilk mutlulukta dudaklardaki gülümsemede, attıkları ilk adımla doğan dansla başlamıştır (İzzet, 1936).

Fuat, karanlık devirdeki tiyatronun varlığını mağara duvarına çizilmiş olan geyik kılığında maskeli büyücü tasvirlerinden bildiğimizi söyler. Bu örnek tek bir yere ait değildir. Farklı ana karalarda yaşayan ilkel insanların hemen hemen hepsinde tiyatronun izleri mevcuttur (Tuncel, 1938) (Fuat, 2000). Bu veriler insanın varoluşuna tarihlenen tiyatronun insanın içinden doğal bir akışla geldiğini ve tiyatronun öğreti yoluyla değil yaşamsal eylemlerin içinde olduğunu göstermektedir.

Tüm sanatlar içerisinde tiyatronun edebiyat ve şiir ile daha yakın ve ayrıcalıklı bir ilişkisi vardır. Corneille'e göre dramatik yapıt şiir niteliğindedir. Bu sebeple Yunan tiyatrosunun kavranabilmesi için Yunan şiirinin ana hatlarına bakmak gerekir. Gerçek Yunan şiirinde geçmişi konu alan epik tür, gelenekleri konu alan didaktik tür ve miti konu edinen lirik tür olarak üç çeşit olduğundan bahseder. Bunlardan

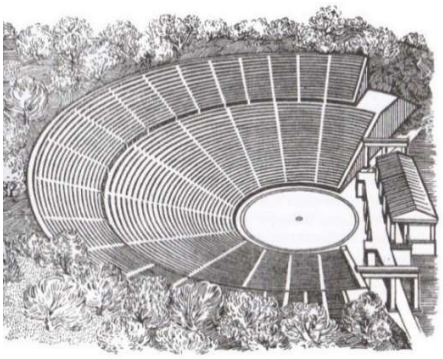
yaklaşık beş asır sonra dramatik tür ortaya çıkmıştır. Dramatik türün nazım şekli "dithyrambos"tur. Aristoteles Yunan trajedisinin, tanrı Dionysos'un[9] başından geçenleri, kahramanlık hikâyelerini ve daha sonraları ise güncel olayları konu alan "dithyrambos" adı verilen şiir türünden geliştiğini söylemiştir. Tanrı Dionysos'un şerefine düzenlenen ayinlerde kullanılan dithyramboslar sözlü anlatım, karşılıklı konuşma, şarkı söyleme, jest mimik kullanımı, çeşitli hareketler ve dansları kapsamıştır. Bu ayinleri benimseyen halk giderek ibadet ile eğlencenin birleştirildiği bir temsil türünü meydana getirmiş ve tiyatronun özü oluşmuştur. İlerleyen dönemlerde korolara ek olarak bir sanatçı tek başına çıkıp başta tanrıları över nitelikte, sonraları genel ve gündelik olaylardan bahseden metinler okumaya başlamıştır. İlerleyen zamanlarda sanatçı sayısı ikiye çıkmış ve koroyla karşılıklı etkileşime geçerek temsil şekli olgunlaşmıştır. Halkın ilgisi iyice artıp seyirci kalabalığı çoğalmıştır. Bu gelişmeler karşısında bir seyir mekânının varlığı zorunlu hale gelmiştir (Gerçek, 1944) (Pignarre, 1991) (Fuat, 2000) (Aristoteles, 1987).

Başlangıçta büyük meydanlara geçici sahneler kurulmuş, ilerleyen zamanlarda kalıcı tiyatrolar günümüzde hiç izi kalmayan ahşaptan yapılmaya başlanmıştır. Sonraları taştan yapılmaya başlanan tiyatrolar[10], dithyrambos türünün gereklilikleri ile birlikte mekânsal olarak gelişip, 10.000-20.000 seyirciye temsiller verilen Yunan tiyatrosunun bilindik formuna kavuşmuştur. Seyircilerin daha iyi görebilmeleri adına iki dağ eteğinin kesiştiği yere orkestra ve sahne yapılmıştır. Sanatçıların yer aldığı sahne, korodan ayırabilmesi adına yükseltilmiştir. Önünde yer alan daire biçimindeki orkestra alanı merkez nokta kabul edilerek dağın eteklerine basamaklı oturma alanları şeklinde seyirciler yerleştirilmiştir (Şekil 3.1). Yunanlılar seyirci bölümüne "bakmak için yer, izleyici yeri" anlamına gelen "theatron" demişlerdir. Tiyatro kelimesi de bu terimden türemiştir. Theatron

[9] Dionysos: Zeus'un oğlu olan Dionysos, düşmanları tarafından öldürüldükten sonra, Zeus oğlunu yeniden diriltir. Yenilenmiş ve canlanmış olarak geldiğinde hissettiği coşku sadece "ritmin evrensel disiplini" altında yatıştırılabilir. Dionysos artık "sanatın koro şefidir." (Pignarre, 1991).

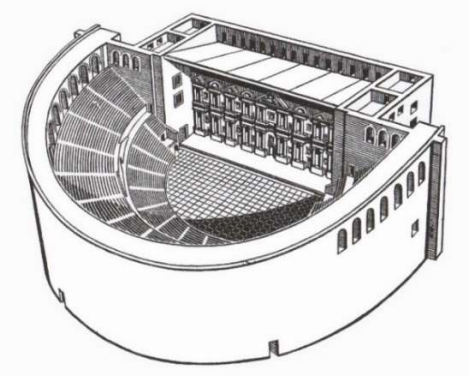
[10] Başlangıçta seyirciler ayakta ve yere oturarak izlerken sonradan oturmaları için ahşap basamaklar yapılmıştır. M.Ö. 333'te ise Dionysos Tiyatrosu tekrar yapılırken seyirci bölümünün yapımında taş kullanılmış ve kullanımı giderek yaygınlaşmıştır. Taş kullanımı günümüzde farklı yerlerde birçok tiyatronun kalıntılarını görüp hakkında bilgi sahibi olabilmemizi sağlamıştır. Yunan tiyatro yapıları ve devamı niteliğindeki Roma tiyatro yapıları uzun yıllar farklı kentlerde, farklı kültür ve politikaların altında inşa edilmişlerdir. Bu sebeple tek tip tiyatro yapılarından bahsetmek mümkün değildir. Bulundukları yerlere göre farklı biçimlenişler ortaya çıkabilmektedir (Fuat, 2000).

başlangıçta sadece seyircilerin oturduğu bölümü kapsarken, bugün tiyatro yapısının tümünü, aynı zamanda sanatın adını ve eylemi tanımlamak için de kullanılmaktadır. Yunanca kelimenin bugün bu sanatın genel tanımı olması, tiyatro için kabul edilen başlangıcın Yunan tiyatrosuna dayanmasıyla oldukça örtüşmektedir (Tuncel, 1938) (Gerçek, 1944) (Fuat, 2000) (Çalışlar, 1995) (Özön & Dürder, 1967).



Şekil 3.1 Yunan tiyatrosu (Fuat, 2000)

Yunan tiyatrosunun etkisi altında gelişip gölgesinde kalan Roma Tiyatrosu da dini ritüeller etrafında şekillenmiştir. Tiyatro mekânlarındaki değişimler; orkestrada, en yaygın haliyle yarım daire formu kullanılmıştır. Konum olarak Yunan tiyatrolarındaki gibi dağın yamaçlarında yapılanların yanında, kentin düz alanlarında yüksek yapılar şeklinde de yapılmıştır (Şekil 3.2). Roma tiyatrosu ilk zamanlarda dinsel ve toplumsal bir öneme sahip olsa bile kısa zamanda bu önemini yitirmiş ve salt eğlence haline gelmiştir. Roma İmparatorluğu'nun duraklayışı ve düşüşü sırasında ise tiyatro artık tamamen özünü yitirip, halkın diğer eğlence aracı olan gladyatör savaşları gibi hükümetin desteklediği, seyircinin tezahüratlarla izlediği kanlı gösterilere evrilmiştir (Gerçek, 1944) (Fuat, 2000).



Şekil 3.2 Roma Tiyatrosu (Fuat, 2000)

Fuat, M.Ö. 400 ve M.S. 1600 yılları arasında Avrupa tiyatrosunun neredeyse ölü sayılabileceğini söyler. Başlangıçta Katolik Kilisesi tiyatroyu yasaklayıp M.S. 200'de tiyatroya "Şeytanın Kilisesi" adını vermiştir. Tüm bunlara rağmen sanatçılar gezici tiyatrolar ile hükümetten ve kiliseden kaçarak oyunlar oynamaya, insanlar da izlemeye devam etmiştir. 4. yy'da ise ilk Fransa'da, sonra diğer Avrupa ülkelerinde halkın bitmeyen seyir tutkusuna karşı kilise tiyatroyu kendine bünyesine almış ve dinsel tiyatronun mekânı haline gelmiştir. Kilise tiyatroyu, kendi gücünü arttırıcı bir araç olarak kullanmış ama temsillere komedi karışması, artan seyircinin kiliseye sığmaması gibi sebeplerle tiyatroyu kiliseden çıkarmıştır. Temsiller 12. yy'da esnafın ve locaların yönetiminde pazar yerlerinde gösterimlerine başlamışlardır. Pazar yerlerinin yanında İngiltere'de tekerlekli sahneleriyle kent içinde gezerek, Fransa'da eski tiyatrolarda, İtalya'da Coloeseum'da, İspanya'da büyük kentlerdeki avlularda temsillerine devam etmişlerdir (Fuat, 2000).

Ortaçağ'daki tiyatronun duraklama devrinden sonra Yunan tiyatrosuna öykünen Rönesans tiyatrosu çıkmış ve eskinin taklidi olmak yerine, yeni bir üslupla tiyatroyu ileriye taşımıştır. 1595'te Floransa'da opera, 1550'de yine İtalya'da Commedia dell'arte ile tiyatronun farklı türleri ortaya çıkmış ve diğer Avrupa ülkelerini de etkilemiştir. Gelişen diğer sanatlarla birlikte tiyatro mekânı da değişmiştir. Sahne, İtalyan tiyatrosunda bir mekân olarak nitelenmiş ve her oyunun ihtiyacına göre yeniden tanımlanmıştır. Mekân artık sadece içindeki eylemi saran bir kabuk değil, eyleme dâhil olan dramaturjik bir öge haline gelmiştir. Bazı durumlarda sahne ve seyir alanı birbirine karışıp tüm mekân bir sahne olarak düşünülmüştür (Dort, 1990) (Fuat, 2000).

1584'te Vicenza'da bugün hala bazı oyunlara ev sahipliği yapan 1000 kişilik *Teatro Olimpico* Roma'nın yıkılışından sonra İtalya'da tiyatro olarak yaptırılan ilk yapı olarak kabul edilmektedir. Roma tiyatrolarından referansla yapılmış bu yapının aksine dönemde farklı mekânsal biçimlenişlere de gidilmiştir. 1628'de Parma'da yapılan 3500 kişilik *Teatro Farnese*, at nalı biçimindeki seyirci bölümü, günümüzdeki sahnelere benzer sahnesi ve arada kalan oldukça geniş orkestra alanıyla farklılaşmaktadır. Tearo Olimpico geçmişe öykünürken, Teatro Farnese

geleceğe yönelik bir mekân ortaya koymuştur (Fuat, 2000) (Pignarre, 1991)(Şekil 3.3).

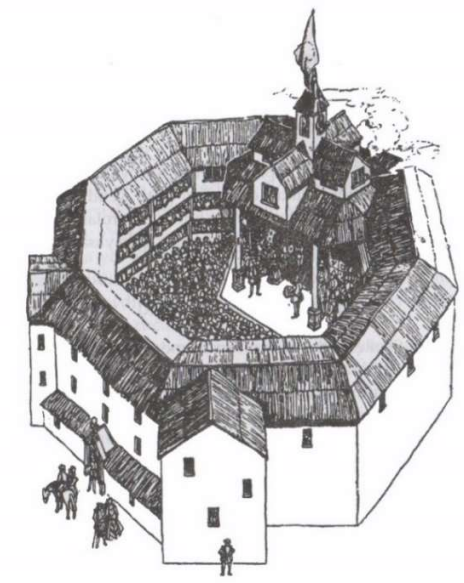


Şekil 3.3 Teatro Farnese (Url-10)

Tiyatronun "altın çağı" olarak adlandırılan dönem 17. yy İspanyol tiyatrosudur. Pignarre, aynı döneme tekabül eden İngiliz Elizabeth tiyatrosunu ve İtalyan Commedia dell'arte'sini de bu tanıma dâhil etmektedir (Pignarre, 1991) (Çalışlar, 1995).

İspanya tiyatrosu kiliselerde ve tekerlekli sahnelerle kent meydanlarında temsiller vermiştir. Tiyatro yapıları ortaya çıktıktan sonra bile tekerlekli sahneler devam etmiştir. İspanya'da ve İngiltere'de benzer şekilde ilk oyunlar hanlarda oynanmış, tiyatro olarak kullanılmaya başlanan hanlar asıl işlevlerini terk etmişlerdir. İlerleyen dönemlerde tiyatro yapıları yapılmasına karşın sayıları kumpanyalara yeterli gelmemiş ve hanlardaki temsillere devam edilmiştir. Yapılan tiyatrolar da han avluları biçimlenişinde balkonlu bir sahne ve sahne önü düz bir alan ile alanın üç tarafında birkaç katlı galerilerden oluşturulmuştur (Fuat, 2000) (Pignarre, 1991).

Rönesans'ın etkilerinin çokça hissedildiği İngiltere, Kraliçe Elizabeth döneminde (1580'den itibaren), kısa zamanda tiyatroda ciddi ilerleme kaydetmiş ve "Shakespeare'in eşsiz tiyatrosu" ortaya çıkmıştır. Shakespeare, dönemin kurallarına uymayan oyunlar yazmış ve bunları Londra'nın en iyi tiyatrosu olan, 1599'da açılmış 1500-2000 kişilik *Globe Tiyatrosu'nda* oynatmış ve oynamıştır (Fuat, 2000) (Pignarre, 1991)(Şekil 3.4).



Şekil 3.4 Globe Tiyatrosu (Fuat, 2000)

Fransa tiyatrosu, 12 yy.'da başlamıştır. 1402'de bir hastanenin salonunda oyunlar oynanmaya başlanana dek, tarlalar ve Roma tiyatrolarının kalıntıları gibi çeşitli yerlerde temsiller verilmiştir. Roma'nın yıkılmasının ardından yapılan ilk tiyatro 1550'de Paris'teki *Hotel de Bourgogne'dir.* Fransa, sürekli savaş halinde olması ve sıkı yönetim anlayışı sebebiyle tiyatroda geriden gelmiş ve 1634'e kadar Paris'te başka tiyatro binası yapılmamıştır. Bu döneme kadar gezici kumpanyalar, artık ilginin azaldığı kapalı tenis kortlarında oyunlar oynanmıştır (Fuat, 2000).

İngiltere'de 18 yıllık yasakların ardından 1660'da Restorasyon Tiyatrosu dönemi başlamıştır. II. Charles, Paris'te 1634'ten sonra yapılan tiyatrolardan oldukça etkilenmiş ve onlara benzer üstü kapalı tiyatrolar inşa ettirmiştir. Aynı zamanda tenis kortları da tiyatro olarak kullanılmaya başlanmıştır. 18. yy'a gelindiğinde Shakespeare döneminden sonraki en yüce döneme erişilmiştir. Tiyatrolar, at nalı formunda yapılıp seyirciler sahneye yaklaştırılmış ve geniş derin balkonlarla seyirci sayısı arttırılmıştır (Fuat, 2000) (Çalışlar, 1995).

Doğu'ya baktığımızda Hindistan, Japonya ve Çin tiyatro sahnelerinin daha yalın olduğu ve Batı'daki tarzda bir sahne kurgusunun olmadığı görülmektedir. Doğu tiyatrosu da dini törenler etrafında şekillenmiştir. Dinsel törenlerin toplu halde yapılmasıyla, ilk olarak tiyatroya geçen MÖ 4000-5000 yıllarda Hindistan'dır. Tiyatro mekânları sırasıyla üçgen, kare ve dikdörtgen şeklinde, önde ana sahne, arkada daha büyük ikinci bir sahne olmak üzere iki sahneli yapılmıştır.

Hindistan'da başlayıp Batı'ya ve Doğu'ya yayılan gölge oyunu, Batı'ya Çin'deki şekliyle geçmiştir (Fuat, 2000) (Dosdoğru, 1968) (Pignarre, 1991) (Tuncel, 1938).

Çin'de ise MÖ 2000'li yıllarda ilkel dinsel dansların varlığından söz edilmesine rağmen tiyatronun önem kazanması 750 yılında ilk saray tiyatrosunun kurulmasıyla olmuştur. Çin'de hasır ve bambudan yapılan sahne ve localar ile aralarında 1000 kişinin ayakta izleyebileceği boş bir alandan oluşan açık hava tiyatrosu şeklinde biçimlenmiştir. Sonraları tapınak avluları tiyatro olarak kullanılmaya başlanmıştır. İlk yerleşik tiyatroları olan "çayevi", sahne önünde u biçiminde oturma yerleri ve oturma yerlerinin ortasında kalan boş alana varlıklı insanların çay içerek oyun izleyebileceği masalar yerleştirilmiştir (Fuat, 2000) (Dosdoğru, 1968) (Pignarre, 1991) (Tuncel, 1938).

Japonlar ise diğer ülkelerde hızla yayılan tiyatro kültüründe geride kalmış ve özellikle Çin tiyatrosunun etkileriyle 7. yy'dan sonra, kendilerine özgü tiyatroyu ortaya koymuşlardır. Önceleri Çin'deki gibi tapınak avlularında oyunlar oynanırken daha sonraları üstü kapalı başka mekânlarda geçilmiştir (Fuat, 2000) (Dosdoğru, 1968) (Pignarre, 1991) (Tuncel, 1938).

19. yy'da çeşitli alanlarda yaşanan devrimler hem toplumsal hem de siyasal hayatta demokrasiye doğru bir kapı açmıştır. 19. yy tiyatrosu da bu genel ortama uymuş, tiyatroların sayısı artmış, mekânlar küçülmüş, gelişen teknik ile yeni detaylara gidilmiş (asansörlü sahne kullanımı, ışık kullanımı), tiyatro edebiyatı gelişmiş ve seyirci sayısı artmıştır (Fuat, 2000).

20. yy'ın ilk yarısında yaşanan I. ve II. Dünya Savaşları ile siyasal ve toplumsal anlamda zorluklar ve büyük kayıplar yaşanmıştır. İki savaş arasında ekonomik istikrarsızlıklar, teknolojik ve teknik gelişmeler, haberleşmenin kolaylaşması, "yedinci sanatın" yükselişi ve büyük kentlerin artan gece hayatları gibi farklı başlıklarda önceki yüzyıldan oldukça farklılaşılmıştır. Tiyatroya yeni kuramlar girmiş, küçük ölçekli ve çok sayıda tiyatro ortaya çıkmış, hem mekânsal hem de içerik olarak alternatif ve deneysel çalışmalara başlanmıştır. Kitleleri harekete geçirmeye yönelik oyunlara ağırlık verilen bu yüzyılda çeşitli sosyal gruplar kendi

tiyatrosu ortaya koyarken farklı görüşler tiyatroda kendine yer bulmuştur (Pignarre, 1991) (Fuat, 2000).

3.2 Türk Tiyatrosu'nun Gelişimi ve İstanbul'daki İlk Tiyatro Salonları

Fuat ve And, Türk tiyatrosunun başlangıcının tam olarak bilinmemekle birlikte diğer toplumlardaki gibi geleneklere, dinsel törenlere ve ritüellere dayandığını söylemişlerdir. Orta Asya'dan dört bir yana yayılan Türk topluluklarında dini törenlere ve ritüellere hep rastlanmaktadır. MÖ 4000-3000'li yıllarda Mezopotamya'ya yerleşen Sümerlilerin tapınaklarında gerçekleştirilen dinsel törenlerde trajedi ögeleri bulunmakta; aynı şekilde Anadolu'ya yerleşen Hititlerde ise kazılarda ortaya çıkan kabartmalara göre, törenlerde ve bayramlarda oynanan oyunlara ait tasvirler bulunmaktadır. Kabartmalarda yer alan bolluk için tanrıya düzenlenen tarım törenleri, Antik Yunan'daki Dionysos törenlerini çağrıştırmaktadır. Genellikle dini sınırlar içinde kalan oyun anlayışına farklı bir örnek Orta Asya'daki toplulukların Ergenekon Destanı'nı anlatan "Demir Dövme Töreni"ndeki gibi efsanelere ve destanlara dayanan oyunlarında görülmektedir (Fuat, 2000) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

Anadolu'ya geldiğimizde ise And'a göre buradaki Türklerin kültürünü ve dramatik sanatını oluşturan beş faktör vardır. Bunlar; "yer, soy, imparatorluk, İslam ve Batılılaşmadır." İlk olarak yer: Türkler kendilerinden önce Anadolu'da yaşayan uygarlıkların kültürlerinden etkilenmişlerdir. Soy: Bundaki en büyük etkeni, Türkçe oluşturmaktadır. Orta Asya'nın ve Şamanizm'in tören ve danslarının izlerini Anadolu Türklerinde de görmek mümkündür. İmparatorluk: Osmanlı'nın üç kıtaya yayılan birçok farklı etnik grubu ve inanışı bünyesinde toplayan devletinde kültürler birbirini etkilemiştir. Batı tiyatrosunun İstanbul'a gelip yerleşmesinde Ermeni, Rum ve Yahudilerin payı oldukça fazladır. İslam: İslamiyet'in getirdiği kurallar ve resim, heykel, tiyatro gibi sanat dallarının yasaklanışı eski Türk inançlarına benzememektedir. Yöneticiler katında İslamiyet'e daha sıkı bir bağlılık söz konusu iken; İslami ögelerin bazılarını alan halk, oyunlar ve ritüeller gibi eski geleneklerini bir takım değişikliklerle sürdürmüşlerdir. Yöneticilerin dini daha çok yansıtan hayatlarına rağmen

Selçuklu Sarayında da tiyatro temsillerine yer verildiği bilinmektedir.[11] Anadolu'nun yönetimi Selçuklulardan Osmanlılara geçtiği zaman halk inançlarıyla, gelenekleriyle, aynı halktır. Saray ise ilk padişahlar zamanında daha gösterişsiz bir yaşantıya sahipken bir süre sonra Selçuklu Sarayındaki eğlenceler devam ettirilmeye başlanmıştır. Kuruluşundan sonra özellikle başkentlerde düğün, sünnet ve kutlama törenleri Atmeydanı, Okmeydanı, Haliç gibi geniş yerlerde yapılmış ve cambazlara, şarkıcılara, halkı güldüren sanatçılara, savaş oyunlarına yer verilmiştir. 15., 16. ve 17. yy'larda eğlendirme işi meslek olarak kabul görmüş, "kol" adı verilen kumpanyalar kurulmuştur. Törenlerde ve eğlencelerde "koloyunu" sonraları "ortaoyunu" adında temsillere yer verilmiştir. Tiyatro bağlamında İslamiyet'in olduğu diğer bölgelere göre Anadolu bu konuda en ciddi eylemi ortaya koyabilen yer olmuştur. Sonuncusu ve en önemli faktör ise batılılaşmadır ve yerleşmesi Tanzimat ile olmuştur (Sevin, 1968) (Fuat, 2000) (Sevengil, Saray Tiyatrosu, 1962). (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

Türk tiyatrosu dört ana bölüme ayrılır: Batı tiyatrosu benimsenmeden önce yüzyıllar boyunca oynanan köylü tiyatrosu[12] ve halkı tiyatrosu[13] ile 19.yy'da ortaya çıkan saray tiyatrosu ve Batı tiyatrosudur. Geleneksel Türk tiyatrolarının ayırt edici yönleri bir kahvede ya da meydanda çevrelerine toplanan seyircilere temsiller sunmaları, belirgin bir mekâna ihtiyaç duymamaları ve yazılı bir metne dayanmamalarıdır. Tez kapsamında ise tiyatro mekânının hayatımıza girdiği Batı etkisinde gelişen Türk tiyatrosunun dönemleri incelenecektir. Geçmiş dönemlere ise bağlamın anlaşılabilmesi adına mekânsal ve toplumsal gelişimleri üzerinden kısaca değinilecektir (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Bablet, 1990).

---

[11] 12. yy'da Bizans İmparatorunun kızı Prenses Anna Komnini'ni kitabı Aleksiyos'ta Selçuklu sarayında oynanan bir komedi oyunundan bahsetmektedir. Kitapta dikkati çeken, Selçuklularda oyun sanatının geliştiğinin vurgulanmasıdır (Sevin, 1968) (Fuat, 2000) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

[12] Köylü tiyatrosu türleri: Ölüp-dirilme, kız kaçırma, köse oyunları, günlük yaşamdan sahneler, esnaflık benzekleri, tarımsal oyunlar, çoban oyunları, hayvan benzetmeceleri, söylence ve masallardan oyunlar, şakalar ve dilsiz oyunlar, kukla (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

[13] Halk tiyatrosu türleri: Hokkabaz, çengiler-köçekler-curcunabazlar, meddah, kukla, karagöz, ortaoyunu (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

Köylü tiyatrosu, çoğunluğu köyde yaşayan Türk toplumunun eski törenlerini ve ritüellerini devam ettirdiği seyirlik oyunlarıdır. Genellikle gündelik hayattan alınan konular, çeşitli meslek grupları, toplumsal eleştiri, mitler ve savaş oyunları gibi çeşitlilik gösterir. Kent kültürünün etkisi, kentlere göçün ve iletişimin artması gibi sebeplerden günümüzde pek devam etmemektedir (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

Halk tiyatrosu, genellikle başkent olan yerlerde oynanan tiyatrodur. Alt türleri bu geleneğin değişik yüzlerini oluşturur. En çok sevilip sürdürülen ise Çin'den Moğollara, oradan Türklere, Türkler aracılığıyla da Batı'ya geçtiği düşünülen gölge oyunudur. Doğu tiyatrosunda özellikle Hindistan ve Çin'de, oynatıldığı bilinen gölge oyununun Fuat, Anadolu'daki gelişiminin 15. yy'a dayandığını; And ise, Karagöz oyunu olarak bilinen bu oyunun, 16.yy'da Mısır'ın imparatorluk sınırlarına dâhil olmasından sonra başkente geldiğini ve 17. yy'da nihai halini aldığını söylemiştir. Hacivat ve Karagöz arasındaki münakaşaya dayalı oyun, siyasi ve toplumsal eleştiriyi konu almış, din adamları da dâhil toplumun her kesimince sevilmiştir. Yabancı kaynaklar Karagöz'den sonsuz özgürlüğün temsilcisi, sansür, yasak tanımaz, padişah dışında kimse engelleyemez şeklimde bahsetmiştir. Ancak Batı tiyatrosunun ülkeye gelişi, aydınların o tiyatroya yönelmesi, dönemin yönetiminin baskıları sonucunda etkisini yitirmiştir. Tek bir kişinin (hayalbaz, hayali) oynattığı oyun karanlık bir mekânda, beyaz perdenin arkasında insan biçimlerinin hareket ettirilmesiyle oluşan ışık-gölge etkisine dayanır (Fuat, 2000) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

Ortaoyunu ise, günümüz tiyatro anlayışına en yakın geleneksel tiyatro türüdür. Ortaoyunun eski biçimi olan koloyununun 16. yy'ın başında Anadolu'ya geldiği düşünülmektedir. Koloyununda oyun alanının çevresine seyirciler için çadırlar yerleştirilir, orta alanda ise oyuncular temsili gerçekleştirmektedir. Ortaoyunu, etrafını tamamen seyircilerin kuşattığı 22 m. X 15 m. yumurta biçimindeki alanlarda oynanmıştır. Seyirci ve sahne arası kazıklar ve iplerle çevrilerek tanımlanır. Sahneye en yakın seyirci grubu yere otururken; arkadakiler ayakta izlemiştir. Açık alanda oynanan oyun yerine "temaşa çayırı" denilir. Genellikle oyuncular için oyun yerine bitişik perdeyle kapatılabilecek bir alan ya da bir çadır

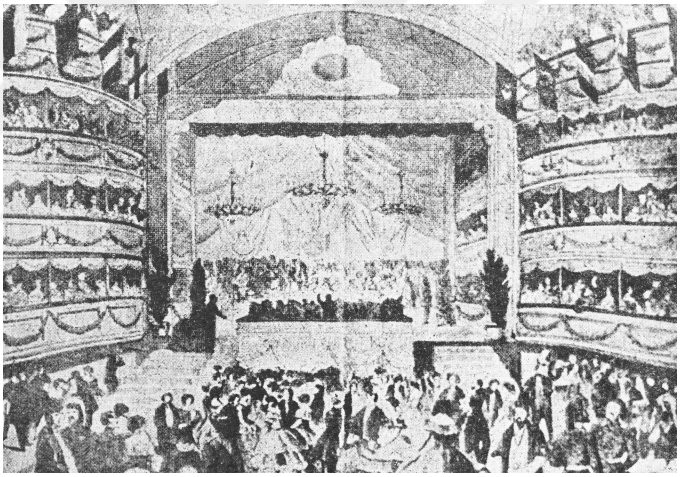
yapılmıştır. 19. yy'da geleneksel halk tiyatrosunu Batı tiyatrosu ile birleştirip tuluat tiyatrosunu meydana getirmişlerdir. Yazılı metin olmaması sebebi ile kaydı tutulamayan Tuluat oyunlarında da belirli bir mekân yoktur ve herhangi bir dekor sınırı olmadığı için, oyun mekânları sürekli değişebilmektedir (Sevin, 1968) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Fuat, 2000).

Saray tiyatrosu, Avrupa ve doğu ülkelerinde de olduğu gibi farklı bir özellik ortaya koymadan saray ve çevresine oyunlar oynayan tiyatrodur (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

19. yy'da Osmanlı'da Batı etkilerinin görülmeye başlanmasıyla birlikte özellikle azınlıklar ve yabancılar aracılığı ile Avrupa tiyatrosunun Osmanlı'da da yayılması sağlamışlardır. III. Ahmet döneminde (1703-1730) İstanbul'daki Fransız Elçiliğinin özel davetlerinde komedi temsiller verilmiş ve öncelikle yabancılar, azınlıklar ve Osmanlı'daki üst düzey paşalar arasında sevilip yaygınlaşmıştır. Batı tiyatro etkisi İstanbul'a yayıldıktan sonra, yabancı topluluklar Beyoğlu'nun eğlence mekânlarında kendi dillerinde temsillere başlamışlar, dil bilmeyenlerin katılımını sağlamak adına Türkçe özetlerini dağıtmışlardır. İlerleyen zamanlarda Türk oyuncular, yazarlar ve seyirciler kendine ait olanları geliştirmek ya da batının öğretilerini tamamen uygulamak yerine batı etkisinde kendine has bir tavır ve üslup geliştirmiş ve belli bir toplumsal kesime ait tiyatroyu ortaya koymuşlardır. Özellikle İstanbul'da görülen bu tiyatro Cumhuriyetin ilanından sonra bile bütün yurda tam anlamıyla yayılamamıştır. Bugünkü tiyatro anlayışımız, 19. Yy'ın ikinci yarısından itibaren etkisini gösteren batı tiyatrosunun izleriyle gelişmektedir (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Fuat, 2000) (Sevengil, Opera San'atı ile İlk Temaslarımız, 1969) (Sevin, 1968).

İstanbul'da ilk tiyatrolar, azınlıkların ve yabancıların yoğun olduğu Beyoğlu'nda açılmış ve yabancı dilde oyunlar oynanmıştır. Beyoğlu'nun ilk iki tiyatrosu Galatasaray'da yer alan *Fransız Tiyatrosu* ve *Naum Tiyatrosudur*. And, İstanbul'daki ilk tiyatronun 18. yy'da Galata'da açıldığını sonradan 1827'de Beyoğlu'na taşındığını ve bunun Fransız Tiyatrosu (daha sonraları Elhamra

Sinemasının olduğu yer) olabileceğinden bahsetmektedir. And'ın kaynaklarında bir yabancının burası hakkında '…balkonu, cumbaları, galerisi olmayan İtalyan üslubunda bir tiyatroydu. Bir at nalı biçiminde sıralanmış, üst üste konmuş altı katta, her biri sekiz kişilik yirmi altı loca bulunuyordu… Olay Abdülmecit çağının ilk yıllarına rastlar…' yazmakta olduğundan bahseder. 1831'deki yangında yanan tiyatronun sonradan tekrar yaptırıldığı düşünülmektedir. Bu yangından sonra Galatasaray Lisesi'nin karşısında Sahne Sokak ile İstiklal Caddesinin kesişiminde sokağın sağ tarafında boş kalan araziye Naum tiyatrosu yapılmıştır (Şekil 3.5). 1847'de bu ahşap bina yanmış ve hemen akabinde bir daha yapılmıştır. 1870'te bütün Beyoğlu'nu kaplayan yangında tekrar yanan tiyatro yerine bu sefer başka bina yaptırılmıştır (Fuat, 2000) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019).



Şekil 3.5 Naum Tiyatrosu (Sevengil, Opera San'atı ile İlk Temaslarımız, 1969)

İlerleyen dönemlerde ikisi dışında Beyoğlu'nda başka tiyatroların varlığından da bahsedilmektedir. Naum tiyatrosuna komşu olan üç tiyatro vardır. İlki 1861'de yaptırılıp bir yıl sonra kapanan *Rumeli Tiyatrosu*, ikincisi 1861'de tiyatro olarak kullanılmaya başlanan *Cafe des Fleurs*, sonuncusu ise 1862'de açılan tramvay yapımı (1914) sırasında yıktırılan *Şark Tiyatrosudur*. Bunlar dışında Fransız Tiyatrosunun karşısında şimdiki St. Antoine Kilisesi'nin olduğu yerde 1906'da yıktırılan *Concordia Tiyatrosunun* varlığı bilinmektedir. Diğer önemli tiyatrolardan ikisi ise en geç 1881'de yaptırıldığı düşünülen Tepebaşı'ndaki Şehir tiyatrosunun dram ve komedi bölümlerinin tiyatrolarıdır. *Dram Tiyatrosu* yanmış,

Komedi Tiyatrosu yıktırılmıştır. Bu iki tiyatro genellikle yabancıların bölgeye "Petit Champs" demesinden kaynaklı olarak *Petit Champs Tiyatrosu* olarak anılmıştır. Tepebaşında 1889'da yaptırılan yazlık tiyatro bir yıl sonra yanmış ve yerine yenisi yaptırılmıştır. 1905'te üstü kapatılan 1200 kişilik amfi düzenine sahip yapı *Amfi Tiyatro* olarak anılmış ve II. Meşrutiyet boyunca kullanılmaya devam edilmiştir. Bunların dışında Tünel'de ve Tekke'de bulunan yazlık tiyatronun, ayrıca Taksim Talimhane'de 2000 kişilik *Croissant Tiyatrosunun* (en erken 1874) da varlığından bahsedilmektedir (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972).

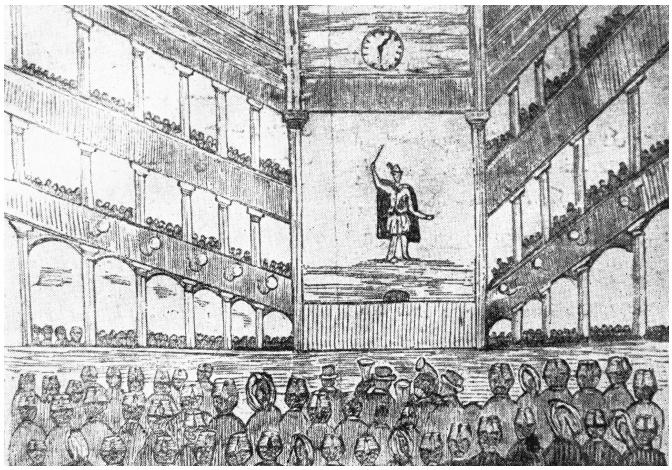
Ağa Cami'nin yanında bulunan sirk 1871 yılında *Elhamra Tiyatrosu* olarak faaliyete başlamıştır. 1874'te ise yanan tiyatro yerine 1875'te iki balkonlu *Varyete Tiyatrosu* yaptırılmıştır. 1877'de *Eldorado Tiyatrosu*, 1897'de *Verdi Tiyatrosu* son olarak da 1884'te *Odeon Tiyatrosu* ismini almış ve II. Meşrutiyet boyunca bu isimle anılmıştır. 1914'te sinemaya çevrilen tiyatro, yakın zamana kadar *Lüks Sineması* ismiyle gelmiş, 2006'da günümüzde kullanılan Demirören AVM'nin yapımına başlanmıştır (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Akıncı T. , 2021) (Url-11).

Eski tiyatro salonları birer birer yok olurken, 1885 yılında Halep Çarşısı'nın arkasındaki at cambazhanesi olan ve tiyatro temsilleri de verilen bina 1904'te tamamen tiyatroya çevrilmiştir. 70 localı ve 500 kişi kapasiteli olan tiyatro ilk olarak *Ses Tiyatrosu,* sonrasında *Varyete Tiyatrosu* ve *Fransız Tiyatrosu* isimlerini almıştır. Daha sonraları *Şehir tiyatrosu Operet ve Komedi Sahnesi* ve *Dormen Tiyatrosu* olarak hizmet vermiştir. 1972'den sonra sinemaya dönüştürülen tiyatro yıkılma aşamasındayken Ferhan Şensoy ve Ortaoyuncular tarafından alınmış ve *Ses 1985* ismiyle 1989'da tekrar tiyatro olarak açmıştır (Akçura, Merhaba 1990, 1990) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972).

Beyoğlu'nda bunların dışında da çeşitli ölçeklerde tiyatroların varlığı bilinmektedir. Diğer önemli tiyatro merkezi olan Galata'dır. Buradaki tiyatrolar, sadece tiyatro olarak değil aynı zamanda danslı, şarkılı eğlence yerleri olarak da kullanılan salaş mekânlar olarak tarif edilmektedir: Apolo, Avrupa Tiyatrosu,

Amerikan Alkazarı vb. (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972).

İstanbul yakasında ise tiyatronun başlangıcı oldukça eski olmasına rağmen Türkçe tiyatronun başlaması daha sonra Fransız cambaz kumpanyasından alınan Gedikpaşa Hipodromunun tiyatroya dönüştürülmesiyle kurulan *Gedikpaşa Tiyatrosunda* başlamıştır. İsmi sonradan *Osmanlı Tiyatrosu* olan Gedikpaşa Tiyatrosu, sirkten dönen haliyle bir süre kullanılmış ama sonra yıkılıp yerine yeni bina yapılmıştır. Dışı ahşap, içi üç kat localı ve sahnenin karşısında padişaha ayrılmış bir bölümle tasarlanan yeni bina bu değişikliklere rağmen sirk görünüşünden kurtulamamıştır (Şekil 3.6). Tiyatronun başına Agop Vartoviyan (Güllü Agop) getirilmiştir. Türk aydınlarının da desteklediği Gedikpaşa Tiyatrosu 1869'da Türkçe temsiller vermeye başlamıştır. Türk oyuncular ilk defa Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Ermenilerle birlikte halkın karşısına çıkmıştır. Burada başlayan temsillerle halk Beyoğlu'na gitmek yerine burayı tercih etmeye başlamıştır. Gedikpaşa'daki temsiller düzenli bir hal alınca insanlar Beyoğlu'ndan buraya gelmeye başlamıştır. Abdülhamit döneminde (1882) oynanan bir oyunun toplumu kışkırttığı iddiası ile tiyatro yıktırılmıştır (Fuat, 2000) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972) (Sevengil, Opera San'atı ile İlk Temaslarımız, 1969) (Sevengil, Tanzimat Tiyatrosu, 1961).



Şekil 3.6 Gedikpaşa Tiyatrosu (Sevengil, Tanzimat Tiyatrosu, 1961)

İstanbul yakasında Gedikpaşa dışında Aksaray'da 300 kişilik, Beyazıt'ta 800 kişilik birer tiyatro, Şehzadebaşı'nda *Direklerarası Tiyatrosu*, *Ferah Tiyatrosu,*

Direklerarası Dilkuşa Tiyatrosu, yine Şehzadebaşı'nda ve Vezneciler'de birçoğu kıraathaneden devşirme çeşitli tiyatrolar ve 1880'de Sultanahmet'te kurulan bir açık hava tiyatrosu bulunmaktaydı. Ayrıca Beyazıt'ta, Bakırköy'de, Şişli'de, Nişantaşı'nda ve Ortaköy'de de oyunların oynandığı çeşitli tiyatrolar bahsedilmektedir (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972) (Sevengil, Opera San'atı ile İlk Temaslarımız, 1969).

Padişahın tiyatroya gidişi Saray tarafından hoş karşılanmadığı için Abdülmecit Beyoğlu'na tiyatro izlemeye gitmeyi bırakmıştır. Onun yerine 1859'da İnönü Stadyumu'nun bulunduğu alanda Bayıldım Caddesi'nin köşesine 300 kişilik ve 30'dan fazla locası olan *Dolmabahçe Tiyatrosunu* yaptırmıştır. Yabancı toplulukların temsiller verdiği bu tiyatroda ilerleyen dönemlerde Türklerin hazırladığı bir oyun da oynanmıştır. 1863'te yanan tiyatro yeniden yaptırılmamıştır. Bir diğer saray tiyatrosu ise Abdülhamit tarafından 1889'da Yıldız Sarayına yaptırılan *Yıldız Saray Tiyatrosudur.* İnce uzun dikdörtgen formunda büyük bir sahnesi ve sahnenin tam karşısında padişah locasının yer aldığı tiyatro 1987'de tadilat geçirilerek hizmete açılmıştır (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Sevengil, Opera San'atı ile İlk Temaslarımız, 1969) (Fuat, 2000).

İstanbul yakası ve Beyoğlu tiyatroları gezici kumpanyalarla İstanbul'un diğer bölgelerine de temsiller vermeye gitmişlerdir. Anadolu yakasındaki tiyatrolara bakıldığında Üsküdar'da *Aziziye Tiyatrosu* (hakkında ilk defa 1866'da bir duyuruya rastlanmaktadır.) İstanbul'daki ilk tiyatrolara örnek olarak verilebilmektedir. 1876 yılına gelindiğinde Üsküdar'da; "Bulgurlu Kariyesi Libade Caddesi"ndeki tiyatro, *Bulgurlu Karyesi Terakki Bahçe Tiyatrosu, Bağlarbaşı Çiftlik Gazino Tiyatrosu,* Horhor'da yeni bir tiyatro, *Beyleroğlu Bahçe Tiyatrosu"* sayılabilmektedir (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

1876'da Kadıköy'de ise; "Söğütlüçeşme Caddesindeki *Zamboğlu Tiyatrosu*, *Kuşdili Papaz Bahçe Tiyatrosu*, Yoğurtçu Çeşmesindeki tiyatro, *Kadıköy Kışlık Tiyatrosu"*

bulunmaktadır (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972).

Bu dönemde tiyatrolar sayıca yeterli bulunmamış ve 1876'da Muhabir Dergisi'nden And şöyle bir kıyas aktarmıştır: "İtalya'da 25 milyon nüfus olduğu halde 348, Fransa'da 36 milyon nüfus olduğu halde 377, [...] Memalik-i Osmaniye'de 30 milyon nüfus olduğu halde 8 kıta tiyatro vardır." And'a göre dönemin tiyatroları genellikle teknik ve mekânsal açıdan elverişli değildi. Havalandırma, ışık gibi konuların yanında binaların sağlam olup olmadıkları tartışmalıyken asıl büyük sorun o yıllarda İstanbul'un genelini de tehdit eden yangınlardı. Yangınla mücadele edebilmek için, Viyana'dan yangın perdesi sipariş edilmesi, 1888'de tiyatroların yangınlara karşı alması gereken tedbirlerin yayınlanması gibi çeşitli çalışmalar yapılmaktaydı (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972).

3.3 Tiyatro ve Kent

"BEN BİR TİYATRO İSTİYORUM. Bir tiyatro binası lazım... Bu bina her şeyden daha mühim, hatta mezbahadan, halden, köprüden, hastaneden, hatta okuldan daha önemli... Onun için bu şehre bir tiyatro istiyorum. Bir tiyatro, bir bina lazım" Darülbedayi dergisinin 1931'de yayınlanan 20. sayısında Muhsin Ertuğrul tiyatro binası isteğini bu cümlelerle dile getirmiştir (Pekman, 2011).

Ertuğrul'un gerekliliğinden bahsettiği gibi Vilar'a göre de tiyatro, gereksiz bir harcama, lüks değil herkes için temel bir ihtiyaçtır. Halktaki tiyatro tutkusunun ortaya çıkmasını sağlayacak en önemli öge mimari yapılardır. Toplumu sınıflandırmayacak tersine birlikteliği kolektif oluşumu destekleyecek herkese açık tiyatrolar yapmak temel bir gereksinimdir (Vilar, 1981).

Toplumsal etkiler altında değişen tiyatro mekânı için toplumu etkileyen her olaydan (siyasi, dini, vb.) etkilendiği söylenebilmektedir. Bu etkileniş sadece kütle ve iç mekândaki birtakım değişikliklere değil kentteki yer seçimi, ölçeği, kentsel mekânla ve diğer ögelerle olan ilişkilerine de yansımaktadır. Brockett, dini ritüeller etrafında şekillenen Yunan tiyatrosunun, mekânlarının da tanrıların kutsal yerleriyle birleştirildiğine dikkat çekmektedir (Brockett, 2000). Roma'da M.Ö 55'te Pompey düz bir alana taş basamaklı bir tiyatro yapmaya "cesaret"

etmiştir. Bunun bir cesaret olarak nitelenmesine sebep Roma'nın Yunan'dan gelen bu sanatı eğlence düşkünlüğü ve toplumsal bozulma olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Pompey bu nedenle tiyatronun seyirci bölümünün arkasına bir tapınak yapmış ve seyirci oturma yerlerini tapınağa çıkan basamaklar olarak göstermiştir. Bu yolla "tiyatro kurtarılmıştır" (Fuat, 2000) (Tuncel, 1938).

Geleneksel halk tiyatrosunun en sevilen türü olan Karagöz'den alınan kelimeler deyimler dile yerleşmiş, 19. yy sonunda ve 20. yy'da mizah dergilerine başlık olmuştur. Bu durum kentlere de yansımış ve İstanbul'da sokakların isimleri seyirlik oyunlarından esinlenerek verilmeye başlanmıştır; Hokkabaz Sokak, Cambaz Sokak, Meddah İsmet Sokağı, Karagözcü Sokak, Oyuncu Çıkmazı vb. (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

Osmanlı Devleti'nde özellikle 15., 16. ve 17. yy'larda saraydaki düğün, sünnet törenleri ve yabancı bir misafirin gelmesi gibi nedenlerle kentte günlerce süren şenlikler düzenlenmiştir. Böyle zamanlarda kent büyük bir tiyatro sahnesine dönmüş, seyirlik oyunları, savaş oyunları, spor faaliyetleri, geçit alayları ve müziklerle oldukça renkli bir görüntü ortaya çıkmıştır. Kente yayılan bu faaliyetlerin ana mekânları Atmeydanı, Okmeydanı gibi meydanlar olmuştur (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Sevin, 1968) (Fuat, 2000).

Tanzimat ile birlikte yeni bir sanat ve yeni bir mekân kent ortamına girmiştir. Tiyatroların peş peşe açıldığı canlı bir dönem yaşanırken, çok sayıda tiyatro yanmış, yeniden yapılmış ya da yapılmayarak veya yönetimin baskılarıyla yıktırılarak bellekten koparılmıştır. O dönemden kalanlar ise ilerleyen zamanlarda rant için yıkılıp kent ortamından silinmiştir (Pekman, 2011).

Suriçi'nin ilk tiyatro binası, Gedikpaşa Mahallesinde, mahallenin adını anılan *Gedikpaşa Tiyatrosudur.* Bu tiyatroda 1868'den 1880'e kadar sarayın izniyle Güllü Agop'a Türkçe oyun sergileme tekeli verilmiştir. Tekelleşme bu tarihlerde Suriçi'nde başka bir tiyatro kurulmasının önüne geçmiştir. Tiyatro II. Abdülhamit tarafından yıktırıldıktan sonra yeri inşaat halinde kalmış, Cumhuriyet'in ilanından sonra Gedikpaşa Tiyatrosunun bulunduğu caddeye ona ithafen Tiyatro Caddesi adı verilmiştir (Sevengil, Tanzimat Tiyatrosu, 1961) (Karaboğa, 2011).

1875-1940 aralığında Suriçi bölgesinin en revaçta olan tiyatro merkezi Direklerarası'ydı. Direklerarası'nı merkez haline getiren ise, imar planında ve eğlence hayatında ortaya çıkan bir takım gelişmelerdir. İlki 1826'da Yeniçeri Ocağı kışlasının ve gezinti alanının bu bölgeden kaldırılması ve alanı artık Babıali yayın hayatının, devlet dairelerinde çalışanların, üst düzey bürokratların, Darülfünun hocalarının ve öğrencilerinin kullanımına geçmesiyle bölgenin kullanıcı profilinin değişmesidir. Bir diğeri, Suriçi ve Galata'yı birbirine bağlayan iki köprü[14] ile yakalar arası iletişimin kuvvetlenmesidir. Direklerarası, iki köprü aksının arasında ve İstanbul yakasının ortasında yer almasıyla bu iletişimin ve değişimin en çok hissedildiği yer haline gelmiştir. Sonuncu faktör ise Gedikpaşa'nın Güllü Agop'un tekelinde olmasıyla, Direklerarası, ramazan ayının vazgeçilmezi olan tuluatın merkezi haline gelmesidir. Direklerarası'nda II. Meşrutiyet'e kadar kalıcı bir tiyatro binası yapılmamıştır. Tiyatrolar hep "salaş" olarak nitelendirilen ahşap yapılarda, konak bahçelerinde, kıraathanelerde ve bahçelerinde, boş arsalar üzerinde yapılmıştır. Kalıcı tiyatro binaları, yere adını veren "direklerin" elektrikli tramvay güzargahını açmak için yıkılmasından sonra inşa edilmiş ve peyderpey açılan tiyatrolarla bölgenin önemi daha da artmıştır. 1928'de Vakit Gazetesi'nde Ahmet Fehim'in yayınlanan anılarında, Direklerarası'nın kalabalığını ve bu kadar rağbet görmesini tiyatroya borçlu olduğu yazılmıştır. 1920'ye kadar tiyatro ramazan ayına bağlı gelişmiştir. Zamanla değişen ramazan eğlence anlayışı sonucunda tiyatro mekânları da değişmiş ve tümü sinemaya dönüştürülmüştür. Bölgedeki tiyatro yaşantısı 1940'ların başında sona ermiştir. Bu tarihten sonra Menderes Dönemi imar faaliyetleri ile Suriçi Bölgesi'nde değişim başlamıştır. İnşaat faaliyetleri mevcut dokuda büyük tahribata sebep olmuş ve tiyatrolar da bu durumdan etkilenmiştir. O dönemde elde kalan birkaç tiyatro da yıkılmış ve Suriçi tiyatrosuz kalmıştır. Bölgede Cumhuriyet öncesine ait hiçbir tiyatro mekânının günümüze ulaşmamasında yapıların mimari niteliklerini kent ortamında güçlü olarak ortaya koyamaması da etkili olmuştur. 1990 yılına gelindiğinde yönetim (belediye), eğitim (üniversite) ve ticaretin yoğunlaştığı turistlerin uğrak

[14] Unkapanı köprüsü 1838'de, Karaköy köprüsü ise 1845'te açılmıştır (Karaboğa, 2011).

noktalarından biri haline gelen Direklerarası bir daha eski canlı tiyatro yaşantısına sahip olamamıştır (Karaboğa, 2011).

1923'te Cumhuriyet'in ilanıyla beraber ülkede her alandaki gibi, sanat alanında da farklılaşmalar ve gelişmeler yaşanmıştır. Hâkim olan olumlu havanın yanında maddi sıkıntılar, azınlık nüfusunun azalması ve toplumsal hayattan çekilmesiyle ellerindeki tiyatrolar da kent ortamından kopmuştur. Tiyatro mekânlarında azalma, kalanlarda ise köhneleşme yaşanmıştır. Bu şartlar altında sanatçılar alternatif arayışlara girmişler ve sinema, gece kulübü gibi mekânlar tiyatroya dönüştürülmüştür. 50'li yıllardan itibarense mekân arayışları ölçek değiştirmiş ve apartman dairesi, sergi salonu gibi küçük ölçekli ve teknik donanım yönünden eksik, tamamen farklı "alternatif" mekânlar oluşmaya başlamıştır. Bu oluşum günümüze kadar bazı dönemlerde artan seyirci ve tiyatro faaliyetlerini karşılayamadığı için yeterli gelmeyen salon sorununa çözüm olarak, bazı dönemlerde ise toplumsal baskının yoğunlaştığı insanların kamusal alandan çekilip, kamusal faaliyetlerin baltalanmasından kaynaklı olarak dolmayan büyük tiyatro salonlarına çözüm olarak tercih edilmiştir. Bugün gelinen noktada tiyatro olarak yapılan binalardan kat kat fazlası kentlerdeki yapıların boşluklarına yerleşerek dönüştürülmüş küçük ölçekli tiyatro mekânlarından oluşmaktadır. Bunlara ek olarak 2000'li yıllarda "kültür merkezilerinde" çoklu fonksiyonların içinde yer alan salt tiyatro özelinde yapılmamasından kaynaklı olarak teknik ve mekânsal anlamda sıkıntılar barındıran "çok amaçlı salonlarda" gösterimlerine devam etmişlerdir (Pekman, 2011).

Genellikle kiracı bulundukları çeşitli mekânlarda uzun soluklu kalamayan tiyatro toplulukları göçebe şekilde sürekli mekân değiştirmişlerdir. Bulabildikleri birçoğu tiyatronun istediği teknik ve mekânsal donanıma sahip olmayan boş mekânlara yerleşmişlerdir. Bu durum tiyatronun kentteki sürekliliğini sağlayamamış ve oturmuş bir yapının oluşmasına engel olmuştur (Pekman, 2011).

3.4 Tiyatro ve Toplum

Tiyatroyu var eden seyircinin varlığıdır. Tiyatro, sahne ve seyirci arasındaki iletişimin kurulması ile başlar. Temeli de bu iki öge arasındaki etki-tepkiye dayanmaktadır. Tiyatro mekânı bu diyalektik ilişki altında her oyunda yeniden

tanımlanan devingen yapıdadır. İngiliz yönetmen Peter Brook, “tiyatro, sürekli devrim demektir” demiştir. Sürekli değişip gelişen insanlar ve toplum ile iç içe bir ilişkisi bulunan tiyatro da sürekli değişip gelişmektedir (Nutku, Dram Sanatı Tiyatroya Giriş, 2013) (Çapan, 1982).

Tiyatro, bireylere öz farkındalık kazandıran tüm hislerin “büyülü” aynasıdır. Büyü, gerçeklerin teatral ifadesiyle oluşmaktadır. Tiyatro, tarihsel gelişimi boyunca her dönemin ruhsal, toplumsal ve siyasal ortamına büyülü aynasını tutmuştur. Kültür tarihçisi Ernst Fischer’a göre: “Sanat, insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir; ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat.” Vakit geçirme yerinin ötesinde kendini arayışın mekânı olan tiyatro dönemin bocalayan insanlarına maskelerini atma, kendiyle ve toplumla yüzleşme imkânı sunmaktadır. Oyun yazarı Johann Elias Schlegel’e göre, “iyi bir tiyatro tüm insanlara, kendine çekidüzen veren bir insanın ayna karşısında yaptığını yaptırır.” Yazar Novalis ise tiyatroyu, “insanoğlunun canlı yansısı” olarak niteler. Yazar Federico Garcia Lorca’ya göre “tiyatro, halkın barometresidir. Ülkenin yüceldiğini ya da çöktüğünü gösterir.” Tiyatro kuramcısı Konstantin Stanislavski “tiyatro yaşamın aynasıdır” der. 20. yy’a kadar hâkim olan tiyatro tanımı: “Tiyatro malzemesini toplumdan alır, onu kendi laboratuvarında işler, tekrar aynı topluma götürür ve onun değişip gelişmesine katkıda bulunur” şeklindedir (Nutku, Oyunculuğun Tarihi, 1990) (Yüksel, Tiyatro ve Devlet, 1978) (Levent, 1993) (Gerçek, 1944).

Yaşamı konu alan tiyatro her oyunda, hayattaki bir eylemi, bir anı kesit olarak sunmaktadır. Tiyatro, insanın incelendiği, birbirleriyle ilişkilerinin tahlil edildiği, yaşadıkları olayların ve tüm metcezirlerin ele alındığı bir sanattır. Hayatın ritmini ortaya koymakla yükümlüdür. Ölümü ele alsa bile asıl sunduğu hep hayattır. İnsanın bilinç ve vicdan sorunlarını etkin hale getirdiği ölçüde başarılı kabul edilmektedir. Tiyatro bunları salt sahnede oyuncularla değil, salonda seyircilerle de gerçekleştirmektedir. Oyuna tanık olan bireyler, bireyselliklerini bir kenara bırakıp toplumun temsili haline gelirler ve ne oranda toplumu temsil edebilirlerse tiyatro bir “sınıf sanatı” olmak yerine ulusal bir hal alıp halk tiyatrosu özelliği kazanır. Tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran da bu “ruh birliği yaratıcısı” olma durumudur. Sanat eserlerini deneyimleyen kişiler maddi hayattan soyutlanarak, sanatçının eserinde kurguladığı dünyaya geçiş yaparlar. Tiyatroda da bireyler

kendileri olmanın ötesinde tüm seyircilerle birlikte artık temsilin dünyasındadırlar. İzzet'e göre "Tiyatro, propaganda kaynağıdır." Tiyatronun en temel değeri, temsillerin oluşturduğu o havaya kapılarak bireyselliği ve bencilliği kenara bırakıp, kolektifin bir parçası olmasına dayanır (İzzet, 1936) (Strowsky, 1990).

Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistre oyunu 1873'te ilk defa Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanmış ve seyircilerden büyük beğeni almıştır. Temsil sırasında fazlaca coşan seyirciler "yaşasın vatan!", "yaşasın Kemal!" nidalarıyla salonu doldurmuş hatta bu coşku sokaklara taşıp gösterilere dönüşmüştür. Bu durum sarayı kızdırmış ve Namık Kemal'in tutuklanarak Mağusa'ya sürülmesine sebebiyet vermiştir. Ancak oyun oynanmaya devam edilmiştir. Bu oyundan sonra sansür gelmiş ve baskılar artmaya başlamıştır. 1884'te ise Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanan bir oyun yine saray tarafından tepkiyle karşılanmış ve tiyatro yıktırılmıştır. Siyasi sebeplerle yok edilen ilk tiyatrodur (Karaboğa, 2011) (Sevengil, Tanzimat Tiyatrosu, 1961).

Çapan'a göre tiyatro, tüm sanatların en toplumsalı olma özelliğini taşımaktadır. Toplumsal oluşu da oluştuğu toplum değiştikçe onunla birlikte değişmesine neden olmaktadır. Tiyatro mekânları, sahne-seyirci ilişkisi, oyunun türü ve dönemine göre farklılıklar göstermiştir. Rönesans tiyatrosunun çerçeveli sahne ile seyirciden ayrıldığı düzene tepki olarak, modern dönemde seyirci-sahne bütünlüğü öne çıkarılıp farklı hatta değişken sahne düzenleri denenmiştir (Hasol, 2020) (Sözen & Tanyeli, 2012) (Çapan, 1982). Rönesans'ta inşa edilen *Teatro Olimpico* ve *Teatro Farnese,* toplumdaki sınıfları temsil edecek şekilde seyirci kısmının üç tarafı localarla çevrilidir. Locaların sahne karşısındaki ilk katı, saraylılara aitken yan localar görme açısı ve akustik anlamda yeterli olmamasına rağmen saraylıların görünürlüklerini pekiştirmektedirler (Çalışlar, 1995).

Levent tamamen döneminden bağımsız ve bağlamından kopuk bir tiyatronun mümkün olmadığını söylemektedir. Tiyatronun özüne ait niteliklerinin yanında tiyatro sanatçılarının algıları, içinde bulundukları toplumda yetişmekte ve ortaya koydukları eserler de bunu yansıtmaktadır. Aynı şekilde seyirciler de yine aynı toplumdaki bireylerdir. Bireylerin algı filtrelerinin de içinde yaşadıkları ortamla

şekillenmesinden kaynaklı olarak oyunlarda hep aşina olduğunu arayacak ya da ona atfedebileceği noktaları yakalayacaktır. Sanatın hitap ettiği kitle ile arasında ilişkinin gücü hem toplumun hem de sanatın aynı yaşanmışlıklardan gelmesine dayanmaktadır (Levent, 1993).

Her tiyatro, "burada, şimdide ve ötede"dir. Tiyatro geçmişi geleceğe taşır. Tiyatronun tarihi, kültürel ve toplumsal değişmeler ve bunların birebirde ya da dolaylı etkileşimlerinden oluşur. İç içe geçen zaman ve uzamda kendine yer bulur ve gücünü toplar. Her sanatsal etkinlik hem kalıcı hem de devingendir (Bablet, 1990).

Sevin'e göre "İnsanoğlu her nerede varlık mücadelesi işinde ilerleme çabası göstermişse, orada bir türlü tiyatro oyunu gelişmiştir." (Sevin, 1968). Sevin'e benzer şekilde Çapan ve Thomson toplumsal gerilim ve mücadelenin tiyatronun gelişimi için oldukça uygun bir zemin olduğunu söylerken; Levent ve Fuat demokrasinin hâkim olduğu özgürlükçü ortamlarda tiyatronun gelişip yükselebileceğini söylemektedir.

3.5 Türkiye'de Tiyatro Yaşantısını da Etkileyen Kırılma Dönemleri

Tiyatro farklı zamanlarda hep engellerle ve kısıtlamalarla karşılaşmıştır. Bunlarla mücadele eden yine tiyatro ve sanatçıları olmuştur. Mücadele bırakılıp baskılar altında sinildiğinde ise tiyatro "kuruluş"undaki özünü yitirmektedir. Strowsky, toplumlarda yaşanan bunalımların ve karışıklıkların, tiyatronun gelişim hızını değiştirebileceğini ancak ortadan tamamen kaldırmasının mümkün olmadığını söylemektedir. Tiyatro, tüm sanatların en toplumsalı olma özelliğini taşımaktadır. Toplumsal oluşu da oluştuğu toplum değiştikçe onunla birlikte değişmesine neden olmaktadır. Auguto Boal'a göre "Tiyatro eylemi zorunlu olarak politiktir, çünkü insanların bütün eylemleri politiktir ve tiyatro da bu eylemlerden yalnızca biridir…" (Levent, 1993) (Strowsky, 1990) (Piscator, 1985) (Çapan, 1982).

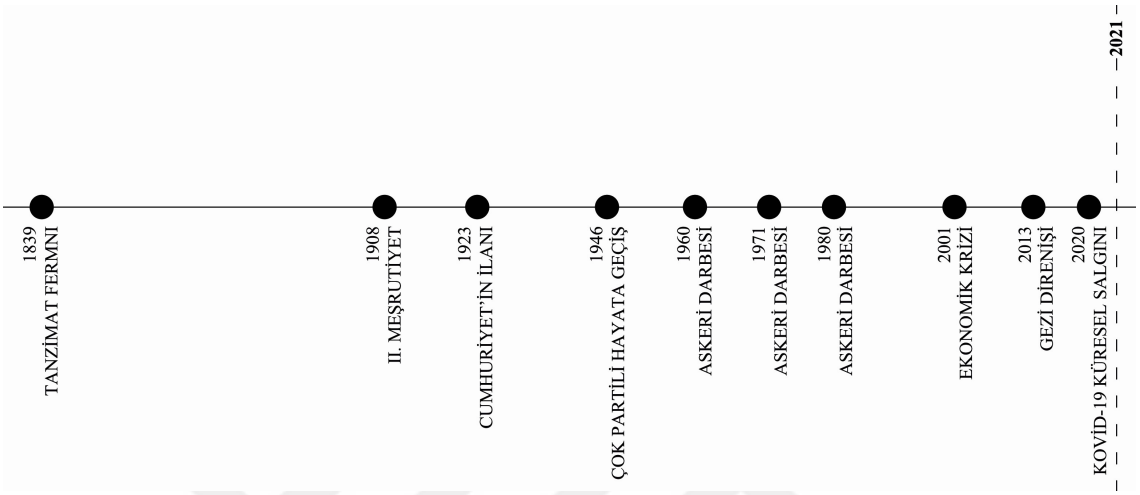
Harvey, "toplumsal değişimin tarihi büyük ölçüde mekân-zaman anlayışları ve bu anlayışların ideolojik kullanımları aracılığı ile kavranabilir" demektedir. Halbwachs'a göre, yaşanan ciddi olaylar grubun mekânla olan ilişkilerinde değişimlere sebebiyet vermektedir. Değişim yaşandıktan sonra ne grup ne de

kolektif bellek aynı kalamamakta ve fiziksel çevre de artık eskisi gibi olmamaktadır. Belleğin sürekliliğinden bahsedebilmemiz belleğin farklı zamanlarda aynı şekilde devam edebilmesine bağlıdır. Belleği kurmamıza yardımcı olan benzerlikler, grup geçmişine baktığında, şimdiyle bağını kuran ögeleri yakalamasını ve bu şekilde kimliğini tanımlamasını sağlamaktadır (Harvey, Postmodernliğin Durumu, 1997) (Halbwachs, Kolektif Bellek, 2018)

Politik olaylar toplumsal hayatı etkileyip, toplumun gelişme yönünü belirlerken yaşanan her değişim toplumsal bir eylem olan tiyatroları da olumlu/olumsuz anlamda etkilemektedir. Harvey'in ve Halbwachs'un yaklaşımları doğrultusunda değişimi ve süreklilikleri takip edebilmek için tez içerisinde mekân ve zaman sorgulanacaktır. Mekân sorgusundan önce hangi dönemdeki mekânın sorgulanacağını bilmemiz gerekmektedir. Bu sebeple öncelikle zaman sorgulanacaktır. Önkal'ın bahsettiği gibi içinde bulunduğumuz zamanı anlamlandırabilmek için tarihi sürece bakmak gerekmektedir. Dönemlerin katmanlarını incelerken o dönemi anlayabilmek, dönemin ideolojisini ve söylemlerini anlamakla mümkündür. Dönemin bireysel ve kolektif hafızası, ait oldukları zaman dilimindeki ideoloji ve söylemleri alenen ya da alt metninde içermektedir (Önkal, 2017). Bu bölümde yapılacak olan da toplumsal hayatı değiştiren ciddi olayların tespiti ve tiyatro yaşantısı üzerindeki etkilerinin irdelenmesidir.

1839'da Tanzimat'ın ilanıyla beraber gelen Batı tiyatrosunun etkisiyle İstanbul'da dört tiyatro açılmış ve yere bağlı gelişen tiyatro yaşantısı başlamıştır. Tezin ilk kırılma dönemi de tiyatro mekânlarının yapıldığı bu dönemdir. 1884'ten sonra II. Abdülhamit'in sıkıdenetimi altında zayıflayan tiyatro 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ile beraber hızlı bir şekilde tekrar özgürlüğüne kavuşup canlanmıştır. 1923 Meşrutiyet tiyatrosunun tam olarak sonu sayılmamakla beraber, And, bu tarihi hem yeni bir yönetimin hem de yeni bir anayasal düzenin gelmesiyle tiyatro için de oldukça önemli bir yıl olmasından kaynaklı olarak kabul etmektedir. And'a göre Cumhuriyet Tiyatrosu, günümüzde halen oluşum sürecindedir. Ancak bu süreç kendi içinde, tiyatro üzerinde de etili olan siyasal ve anayasal dönemlere ayrılmaktadır. 1950'den sonra neredeyse her on yılda bir ülkemizde toplumsal hayatı ciddi anlamda etkileyecek kırılma noktaları yaşanmıştır (Yüksel, Haldun

Taner Tiyatrosu, 2013) (Çamurdan, 2006) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019). Tespit edilen on kırılma döneminin sekiz tanesinde başlangıç tarihleri önemli siyasal olaylara ve anayasal değişikliklere denk düşmektedir. Tarihler bu yönünün ötesinde tiyatro yaşantısı için de ayırt edici niteliktedir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7 Kırılma dönemleri (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Kırılma dönemleri tespit edilirken tiyatro üzerine üretilen yayınların zamansal sınırlamayı nasıl yaptığı incelenmiştir. Türk tiyatro tarihi üzerine önemli çalışmaları olan Sevengil ve And Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Tiyatrosu olarak üç ana bölüme ayırmış, And'ın yayınları tiyatro tarihini 1983 yılına kadar ele almıştır. Cumhuriyet Dönemi için And'ın yayınlarında ve literatürde yapılan taramalarda tiyatrolar için zaman sınırlamaları yapan farklı disiplinlerden yayınlara rastlanmıştır. Sınırlamalar: "Çok partili dönemde…", "1960-1970 dönemleri arası…", "12 Eylül sonrası…" ve "2000'lerde tiyatro…" başlıklarında yoğunlaşmaktadır. Bu çıkarımlar Kongar'ın yayınlarındaki toplumsal değişim dönemlerine de oturtularak kırılma dönemleri belirlenmiştir. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi "Türk Tiyatrosu" kitabında da dönemler "Geleneksel Türk Tiyatrosu, Tanzimat Tiyatrosu, Meşrutiyet Tiyatrosu, 1923-1946 Yıllarında Türk Tiyatrosu, 1946-1960 Dönemi Türk Tiyatrosu, 1960-1970 Dönemi Türk Tiyatrosu, 1970-1980 Dönemi Türk Tiyatrosu, 1980'lerden 2000'lere Türk Tiyatrosu" olarak sıralanmıştır (Erkek, ve diğerleri, 2013). 1980 yılına kadar tiyatro için ve toplumsal-siyasi hayat için kırılma dönemleri üzerine çok sayıda yayın varken, 80 sonrası bunlar azalmaktadır. 80 sonrası dönem, Kongar, Batuman, Ertuğrul ve

sanatçıların temel alındığı çeşitli kaynaklardan ve araştırmalardan hareketle üç kırılma dönemine daha ayrılmıştır.

1839 Tanzimat Fermanını Osmanlı Devleti siyasi başarısızlıklarına ve ekonomik sorunlarına bir çözüm olarak görmüştür. Tüm bireylere yaşam, mülkiyet gibi temel haklar verilmiş, askerlikten gündelik hayata, sanattan mimariye pek çok alanda Batılılaşma yoluna gidilmiştir. Ancak Osmanlı'da bu hareket yüzeysel bir seviyede kalarak genele yayılamamıştır. Buna rağmen birçok alanda olduğu gibi tiyatroda da etkisini göstermiştir. 1839'dan itibaren Batılı anlamdaki tiyatronun mekân ihtiyacını karşılamak için tiyatro binaları yapılmaya başlanmıştır. Tiyatro devletin desteği ve Osmanlı'da yaşayan yabancılar ve gayrimüslimlerin katkılarıyla hızlı bir gelişim yaşamış ve kısa sürede ciddi bir yol kat etmiştir. Elçiliklerinin, kiliselerin, büyük otellerin ve eğlence yerlerinin bulunduğu Beyoğlu tiyatronun başlangıç ve en gözde yeri olmuştur. Cumhuriyet'ten sonra bile uzun yıllar tiyatronun merkezi olarak kalmıştır (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Sevengil, Opera San'atı ile İlk Temaslarımız, 1969) (Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda, Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, 2002)

Osmanlı Tiyatrosu'nda Güllü Agop'un 1868'de Türkçe oyunlar oynatmasına kadar hep yabancı dilde temsiller verilmiştir. Müslümanların da tiyatroya yönelmesiyle oyuncu toplulukları çeşitlenmiş ve toplum tiyatroyu benimseyip daha kalabalık seyirci grupları oluşmaya başlamıştır. Bu gelişmeler karşısında mekânlar yetersiz kalmış ve tiyatro mekânlarına duyulan ihtiyaç daha da artmıştır. Yeni sanata ilgi arttıkça tiyatro sayısı artmış ve bu dönem tiyatro mekânlarının üretiminde diğer dönemlere fark atan oldukça parlak bir zaman olmuştur. Bu dönemdeki tiyatro mekânları birbirinden farklı mekânsal özellikler, oynanan oyunlar ve seyirci profiline sahip iki biçimleniş sergilemiştir. İlki, İtalyan tarzında yapılan localı gösterişli tiyatrolarda "yüksek sanat" olarak nitelenen opera ve tiyatro temsilleri iken; diğeri tiyatro ve operetlere yer verilen "çalgılı kafe" olarak tanımlanan masa düzeninde oturuma sahip içkili mekânlardır. Yaz aylarında açık hava tiyatrolarında devam eden temsiller şehir içi turnelerle yaz kış devam etmiştir. Tiyatrolar ışık ve havalandırma açısından yetersiz, yangına karşı dayanaksız ahşap

mekânlar olarak yapılaşmıştır (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972) (Sevengil, Opera San'atı ile İlk Temaslarımız, 1969) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

Topluma oldukça yeni olan bu tiyatro anlayışını yerleştirebilmek için seyircilere oyun izleme kuralları adında el ilanları verilerek tiyatroda nasıl davranmaları gerektiği anlatılmaya çalışılmıştır. Kadınların tiyatroya gitmemesi istenirken kafesli localardan erkeklerle birlikte ya da kadınlara özel gösterimlerde izlemelerine izin verilmiştir. Dönemin en önemli sorunlarından biri Müslüman oyuncu bulma zorluğu ve dil problemi olmuştur. 1870'te hükümet Güllü Agop'a tiyatronun yaygınlaşması ve Türkçe oyunların artması için İstanbul, Beyoğlu ve Üsküdar'da oyun oynatma tekeli verilmiştir. 1872-1873 yılları Osmanlı Tiyatrosu'nun altın yılları olmuştur. Bu tekele karşı çıkan kumpanyalar İstanbul Yakası'na, Beyoğlu'na ve Kadıköy'e giderek temsiller vermişlerdir. 1880'de Güllü Agop'un tekelinin sona ermesiyle, 1882'de tiyatro yaşantısı Mınakyan'ın yönetiminde Şehzadebaşı'na kaymıştır. Bu dönemde tiyatro yapıları yapılmış, oyunlar yazılmış ve seyirciye tiyatro alışkanlığı ve sevgisi kazandırılmaya çalışılmıştır. Siyasi eleştiri yapmanın mümkün olmadığı bu çağda sansür uygulaması oldukça hâkim olmuştur. Bir süre sonra toplumdaki gelişmelerden rahatsız olan padişahın baskıları sonucu tüm fikir yaşamı gibi tiyatrolar da tükenmeye başlamıştır. Ciddi atılımlarla başlayan dönem önce duraklamanın sonra ise neredeyse ortadan kalkan tiyatro 1908'e kadar baskıların devam ettiği istibdat dönemi yaşanmıştır (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908, 1972) (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Sevengil, Opera San'atı ile İlk Temaslarımız, 1969).

1908 II. Meşrutiyet'in İlanıyla birlikte Tanzimat döneminin sonlarındaki baskı ortadan kalkmış ve tiyatrolar tekrar açılmıştır. Tiyatrolara geri dönen halk ile birlikte tiyatrolar özgür düşüncenin gelişme mekânlarından biri haline gelmiştir. Dönemin toplumsal ve siyasi hayatı tiyatronun seyircisine, metinlerine, toplulukların bolluğuna ve oyuncularına alenen yansımıştır. Ancak Meşrutiyet'in özgürlükçü atmosferi uzun sürmemiş ve 31 Mart olayının oluşturduğu karışıklıklar

altında, dış ve iç sorunlarla boğuşan Osmanlı Devleti'nde tiyatrolara toplumsal bir rol biçilmiştir. And tiyatroların bu rolü için, bir yandan Osmanlı'nın parlak zamanlarından seçilen konularla halkı "avuturken"; bir yandan da haber ajansı gibi güncel gelişmeler hakkında oyunlar yazılıp sahnelendiğini söylemektedir. Dönem başındaki özgürlük coşkusunu yitiren halk aynı şekilde tiyatroya da ilgisini yitirmiştir. And bunun nedenini henüz geçek anlamda bir tiyatro seyircisi yetişmemiş oluşuna ve dönemin seyircilerinin tiyatroya çağın eğilimi olarak gitmesine bağlamaktadır.

Tiyatronun bu döneme ait kadın oyuncu eksikliği, oyunculuğun yan iş olarak görülmesi ve yeni oyuncuların yetişmemesi şeklinde üç ana sorunundan bahsedilmektedir. Kadın haklarının toplumda tartışılmaya başlandığı bu dönemde ilk defa Müslüman Türk kadını sahneye çıkmıştır. Afife Jale 1920 yılında Kadıköy Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıkmış ve polis baskısına uğramıştır. 1921'de Afife'nin görevine son verilmiş ve bir daha cumhuriyetin ilanına kadar Darülbedayi'de hiçbir Müslüman Türk kadını sahneye çıkamamıştır.

27 Ekim 1914'te İstanbul Valisi Cemil Paşa'nın girişimiyle Darülbedayi-i Osmani, müzik ve tiyatro bölümleri kurulmuştur. Bir okul ve ödenekli bir tiyatronun kurulmuş olması itibariyle Türk tiyatrosunun en önemli adımlarından biri olmuştur. Bir süre sonra başlayan maddi sıkıntılar sonucunda musiki bölümü kapatılmıştır. 1916'ya gelindiğinde bir okuldan ziyade profesyonel bir tiyatro topluluğu haline gelmiştir. Darülbedayi'nin açılışının dünya savaşına denk gelmesi ve maddi zorluklardan dolayı 1926 sonunda dağılmıştır. 1934'te düzene oturtularak Şehir Tiyatrosu adını almış ve günümüze kadar gelebilmiştir. Bu dönemde birçoğu kısa ömürlü olmakla beraber çok sayıda tiyatro topluluğu kurulmuştur. Dönemin tiyatro binalarının çoğu Tanzimat döneminden kalanlardır (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (And, Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923, 1971). (And, Kısa Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Sevengil, Meşrutiyet Tiyatrosu, 1968) (Fuat, 2000).

1923 Cumhuriyet'in İlanından itibaren yeni bir ulusun inşa süreci başlamış, Atatürk ilke ve inkılapları doğrultusunda ilerleyen modern bir Cumhuriyet anlayışı

benimsenmiştir. Her alanda yaşanan gelişmelerde sanat, yeni rejimin ve modern toplum inşasının başat faktörlerden biri olarak belirlenmiştir.

Dünyada da toplumlarda yaşanan rejim değişikliklerinin toplumun en ücra köşesine kadar sirayet etmesinde aktif bir rol alan tiyatroya, Atatürk de yeni Cumhuriyet'in yerleşmesi ve benimsenmesi için ilk yıllardan itibaren aynı anlamı yüklemiştir (Buttanrı, 2013) (Pekman, 2011) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

Geçmiş dönemlerin en büyük sorunlarından biri olan kadın oyuncu eksikliği giderilmeye başlanmış ve kadınlar da tiyatroya erkeklerle beraber gidebilir hale gelmiştir. Sanatı toplumun geneline yayma isteği ve sanatın kurumsallaştırılması dönemin olumlu gelişmelerindendir. 1924'te Tanzimat Dönemi'nde olduğu gibi altı maddelik tiyatroda nasıl davranılacağını açıklayan bir duyuru yayınlanarak seyirci koşullandırılmıştır. And, bu ilanla belirli davranışların önüne geçilmek istenirken seyircinin edilgen duruma doğru kaydığını söylemektedir. Bu dönemde tiyatrolarda, maddi sıkıntılar ve değişen toplum profilinin de yansımaları görülmüştür. Çoğunluğu gayrimüslimlerin elinde bulunan tiyatrolar ya elden çıkarılmış ya da işlev değiştirerek tiyatro yaşantısından koparılmıştır. Tanzimat'tan beri süregelen elverişsiz binaların tiyatroya dönüştürülmesi sorunu Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam etmiştir. Sayıca azalan tiyatro binalarının yanında kalanlarının da köhneleşmesiyle sanatçılar alternatif arayışlara girmişlerdir. Tiyatro için yapılmamış olan sinema ve gece kulübü gibi mekânları tiyatroya dönüştürüp teknik eksiklikleri ve aksaklılarına rağmen bu mekânlarda temsiller vermişlerdir. Cumhuriyet döneminde hem bu soruna çözüm olarak hem de her alanda yaşanan değişimin toplumla entegresi için 1932'de Halkevleri kurulmuştur. Bölge tiyatrosu gibi çalışan Halkevleri aracılığı ile tiyatro birçok noktaya yayılmıştır. Temsiller verilip oyuncular yetiştirilen Halkevleri'nde bilim ve sanatın, düşsel ve ideolojik temelin yerleşmesi, döneminin güçlü faktörlerinden biri olan mimarlığın da katkılarıyla sağlanmaya çalışılmıştır. "63 ilde, 477 Halkevi ve 4332 Halkodası" açılmıştır. Halkevleri, 1951 yılında çok partili hayata geçilmesiyle birlikte yurt genelinde kapatılmıştır (Pekman, 2011) (Akıncı U. , 2013) (Kulluk, 2010) (Erkoç, Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik

Arayışı, 1995) (Durukan & Ulusu Uraz, 2008) (Özön M. N., 1966) (And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983).

1923-1945 tek partili dönemde halk yararına ulusal tiyatronun kurulması hedeflenmiştir. Tiyatro oyunlarına karşı saldırılar ve davalar yaşanmış, ayrıca sansür uygulaması da yapılmıştır. And'a göre, yeni Cumhuriyet'in çehresini oluşturmada oldukça önemli bir araç olarak görülen tiyatro tam anlamıyla bunu gerçekleştirememiştir; çünkü tüm etkin yanlarının ötesinde tiyatro özünde bir sanattır ve tüm amaçları estetik boyutta tamamlanmadıkça tiyatro gerçek niteliğine kavuşamamaktadır (And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019).

1946 Çok Partili Hayata Geçiş İsmet İnönü'nün girişimleri ve desteğiyle bir grup vekil tarafından Demokrat Parti'nin kurulmasıyla başlamış ve bu parti dört yıl sonra 1950'de iktidar olmuştur. Gelen demokrasi ile birlikte ekonomik gelişmeler ve hızlı bir kalkınma yaşanmıştır; ancak bu kalkınma siyasal ve toplumsal alanda kendini aynı şekilde göstermemiştir. 1950'li yılların başında Halkevleri ve Halkodaları arkasından Köy Enstitüleri kapatılmıştır. 50'li yılların ortalarında ekonomik ve siyasi sıkıntılar baş gösterirken düşünce özgürlüğüne kısıtlama getirilmesiyle birlikte toplumsal bir kriz meydana çıkmıştır. Baskılara tepki arttıkça baskının şiddeti de artmıştır. Sürdürülen politikalarla birlikte İstanbul'un dokusu ve demografisi köklü değişiklikler geçirmiş, toplumdaki gruplar arası gerilimler artış göstermiştir. Toplumsal bu durum tiyatroda ele alınan konulara çeşitlilik olarak yansımıştır. Çok partili dönemde, tek parti döneminin sanat politikaları terk edilmiş ve tiyatroya gereken destek verilmemiştir. Siyasi içerikli oyunlar yasaklanmıştır. Tüm bu şartlar altında tiyatrolar hem oyun hem de mekân anlamında oldukça zorlu süreçler yaşamışlardır (Erkoç, 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri, 1993) (Kongar, Tarihimizle Yüzleşmek, 2015) (Pekman, 2011) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Erkoç, Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, 1995).

1949'da kurulan Devlet Tiyatroları'nın ilk genel müdürü Muhsin Ertuğrul olmuştur. Seyirci azlığı sorununu çözmek için; memurlara ücretini aybaşında

ödeyebilecekleri abonman kart temin edilmiş, ayrıca halka her Pazar sabahı Büyük Tiyatro salonunda tiyatro konferansları verilmiştir. 50'li yıllar şehir tiyatrosunun duraklama zamanlarıdır. Özel tiyatroların ilk hareketleri bu dönemde Beyoğlu merkezli başlamış ve 70'lere kadar yine Beyoğlu'nda gelişmeye devam etmiştir. İlk özel tiyatroyu Muhsin Ertuğrul 1951'de Küçük Sahne adıyla kurmuştur. Bu tarihten itibaren giderek artan özel tiyatrolar çoğunlukla kiracı bulundukları çeşitli mekânlarda maddi ve hukuksal sorunlar sebebiyle uzun soluklu kalamamışlar ve tiyatro toplulukları göçebe şekilde sürekli mekân değiştirmişlerdir. Teknik ve mekânsal donanım yönünden eksik bulabildikleri boş mekânlara yerleşmişlerdir. Bu durum tiyatronun kentteki sürekliliğini baltalamış ve oturmuş bir yapının oluşmasına engel olmuştur. 50'li yıllardan itibarense mekân arayışları ölçek değiştirmiş ve apartman dairesi, sergi salonu gibi küçük ölçekli ve teknik donanım yönünden tamamen farklı "alternatif" mekânlar oluşmaya başlamıştır. Mekân eksikliğinden dolayı başlayan tamamen farklı yenilikçi bu tiyatro fikri bireysel çabaların ilk örneklerini oluştururken günümüze artarak gelmiştir (Pekman, 2011) (Yüksel, Cumhuriyet'in 70. Yılında Tiyatromuz, 1993) (Levent, 1993) (Erkoç, 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri, 1993)

1960 Askeri Darbesinin akabinde Kongar'a göre halen dünyadaki en demokratik anayasalardan biri olma özelliğini koruyan 1961 Anayasası yürürlüğe girmiştir. Birçok alanda tanınan haklarla birlikte özellikle kişi hak ve özgürlüklerinde gelişmeler yaşanmıştır. 1960-70'li yıllar dünyanın genelinde hâkim olan özgürlükçü ortam, Türkiye'de de etkili olmuş ve toplumsal olayların yoğun olarak yaşandığı, değişimlerin gerçekleştiği canlı ve dinamik sosyal bir ortam oluşmuştur. Yasaklı yayınların okunabildiği, farklı görüşlerin ve düşüncelerin rahatlıkla ortaya konabildiği bu dönem sanat üretimini destekler bir zemin hazırlamıştır (Kongar , Demokrasimizle Yüzleşmek, 2007) (Kongar, Tarihimizle Yüzleşmek, 2015) (Pekman, 2011) (Erkoç, Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, 1995).

Tüm bu etkiler altında tiyatroda farklı temalar ve yaklaşımlarla zenginleşen yazarlıkla beraber hem sayıca hem de nitelik olarak oldukça verimli bir dönem yaşanmıştır. Nutku'ya göre, tiyatroda Tanzimat ile başlayan Batı etkisi, Batı aktarmacılığı şeklinde 1960'a kadar gelmiş. Bu yıldan itibaren özgün bir Türk

tiyatrosu için çabalar ortaya konmuştur. Şen, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunu 1960 öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılabileceğini söyleyerek dönemin önemine dikkat çekmektedir. Muhsin Ertuğrul yönetimindeki Şehir tiyatroları 60'lı yılların başından 65'e kadar "Altın Çağı"nı yaşamıştır (Nutku, Tiyatro Bunalımında Çözüm Noktaları, 1978) (Şen, 2010) (Pekman, 2011) (Erkoç, Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, 1995).

Özel tiyatroların sayıca arttığı ve çeşitlendiği 60'lı yıllarda bu artışa bir örneği Alpöge'den[15] aktaran Erkoç, 1964 yılında bazı kentlerin nüfusunda milyon kişi başına düşen tiyatro topluluğu sayısını vermiştir. Buna göre; Paris'te 7, Londra'da 5, New-York'ta 5, İstanbul'da 9, Ankara'da 8'dir. Tiyatro topluluklarında ve özel tiyatrolardaki bu hareket, siyasal ve toplumsal ortamdaki çok sesliliğin bir ürünüdür (Erkoç, 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri, 1993).

Ülkedeki bu ortamda seyirciler artık bilinçli, okuyan, tartışan özellikle aydınlar ve öğrencilerden oluşan güçlü bir topluluk haline gelmiştir. Hem tiyatrolardaki hem de seyircideki değişim ve gelişim tiyatronun mekân sayısını hızla arttırmıştır. Artan taleplere yetemeyen salon sayısına karşı çözümü geçen dönemlerde olduğu gibi sanatçılar seyircilerin de desteği ile kendi yöntemleriyle üretmişlerdir. Tiyatronun Beyoğlu merkezli oluşu, burada yer bulmanın zorlaşması ve Beyoğlu'nun rant kapısı haline dönemeye başlamasıyla kırılmaya başlamış ve sanatçılar yeni arayışlara girmişlerdir. Yerleşim alanlarının Zincirlikuyu'nun ötesine gitmesiyle tiyatrolar da Beyoğlu'ndan çıkarak Mecidiyeköy, Harbiye, Şişli gibi yerlere kaymaya başlamışlardır. Böylelikle bir kesime hitap etmenin ötesine geçen tiyatro kentliler için daha erişilebilir hale gelmiştir. Tüm değişimler tiyatro mekânlarına da yansımış ve kent ortamında yer bulmanın zorlaşmasıyla birlikte apartman dairesi, bar, dükkân gibi bulunan boş mekânlara ölçeklerine bakılmaksızın yerleşilmiştir. Alanların sınırlı oluşu, küçük mekânlarda fonksiyonel ve yerine göre çözümler üretilmesine yol açmış ve az seyirci kapasiteli birbirinden farklı birçok tiyatro mekânı oluşmuştur. Yüksel'e göre Türkiye'deki "kadife perdeli, zengin dekor ve giysili" tiyatroların yerini "perdesiz, yalın dekor ve ucuz giysili"

[15] Ana kaynak: Alpöge, A., (1965). "Bir Çıkmazın Eşiğindeki Yanılsamalar", Oyun.

tiyatrolar almaya bu dönemde başlamıştır (Yüksel, Tiyatro ve Devlet, 1978) (Pekman, 2011).

1960'ların bu ortamında çok sayıda amatör tiyatro toplulukları kurulmuştur. Çoğu devlet desteği olmamasından dolayı uzun soluklu olamamıştır. İTÜ Oyuncuları, Genç Oyuncular, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, Ankara Deneme Sahnesi, Gazete Tiyatroları, Halk Oyuncuları, İstanbul Birlik Sahnesi gibi topluluklar ve sahneler alternatif tiyatro arayışlarına girmiştir. Yeni topluluklar, belirli bir mekân arayışının ötesinde, bir arada oldukları her yerde; okul, fabrika, vb. tiyatro oyunları oynamaktadırlar. Giderek gerilen politik atmosferin toplumdaki yansımalarının sonucu olarak özellikle devrimci gençler bir eylem aracı olarak gördüğü tiyatroyu mekânlardan da çıkarak sokaklara, meydanlara ve mitinglere taşımışlardır (Levent, 1993) (Fuat, 2000) (Erkoç, Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, 1995).

Düşünce özgürlüğünün olduğu bu dönem toplumdaki farklı görüşten kişiler arası kutuplaşmayı arttırmış ve giderek toplumsal huzursuzluğa yol açmaya başlamıştır. Ülkede gerginlik arttıkça sanat kaygıları giderek silinmeye başlamıştır. İç göçle beraber çarpıklaşan kentlerin değişen kültürüyle beraber tiyatrolar hem sanatsal hem de seyirci açısından bunalım dönemine girmişlerdir. Tiyatrolar da meşrutiyet döneminde olduğu gibi sanatsal niteliğinin ötesine geçip salt siyasi ve toplumsal bir rol almaya başlamış ve toplumda yükselen tansiyona eşlik etmiştir. Oynanan bazı oyunlardan rahatsız olan kesimler tarafından tiyatrolara saldırılar düzenlenmiştir. Tiyatroda sansürün, yasaklamaların, saldırıların, sorgulamaların yaşandığı bir dönem başlamıştır. Bu ortamda tiyatroların bazıları kapanmış ve işlev değiştirmiş, bazıları yıkılmıştır. Az sayıda tiyatro bu dönemden ayakta çıkabilmiştir. 71 yılına doğru giderken giderek şiddetlenen öğrenci hareketleri, tüm ülkeye geniş kitleler halinde yayılmış, çok sayıda genç hayatını kaybetmiştir. Tüm bu huzursuzluklarla beraber kentli kent ortamından çekilmeye başlamış ve seyirci sayısı azalmıştır. Dönemin ilk yarısı yükselen ivmesi, ikinci yarısında tersine dönmüştür (Erkoç, Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, 1995) (Erkoç, 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri, 1993) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Fuat, 2000) (Yüksel, Tiyatro ve Devlet, 1978).

1971 Askeri Darbesi[16] Kongar'a göre 60 darbesine hem siyasal hem de toplumsal olarak karşı darbe niteliği taşımaktadır. Bu ikinci askeri müdahaleyle birlikte iki yıl devam eden yarı askeri bir dönem yaşanmış ve anayasada değişiklikler yapılmıştır. And'a göre 61 Anayasasının getirdiği özgürlükçü hava ortadan kaldırılmıştır. 1970'li yıllar, öğrenci hareketlerinin, sınıflar arası çekişmelerin, işçi eylemlerinin, kentlere göçün, toplumsal huzursuzluğun arttığı; hayat pahalılığının, ekonomik darboğazın, sıkıyönetimin baskılarının şiddetlendiği; ülkedeki huzurun ve sosyal hayatın azaldığı bir dönem olmuştur. Darbe ile yerleşen baskıcı ortam sanatçıları ve tiyatroları da etkilemiş, tiyatrocular soruşturma geçirmiş, bazıları hapsedilmiştir (Pekman, 2011) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Kongar , Demokrasimizle Yüzleşmek, 2007) (And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983) (Yüksel, Tiyatro ve Devlet, 1978).

Bu dönem tiyatro sanatı mekân, seyirci, oyuncu, metin konusunda sancılı arayışların olduğu bunalımlı bir süreç olmuştur. 70'li yılların başlarında oldukça rağbet edilen tiyatro, 70'li yılların sonlarına doğru toplumsal huzursuzluğun ve evlerde televizyonun yaygınlaşmasının bir sonucu olarak toplumdaki önemini kaybetmeye başlamıştır. 70'li yıllar özellikle sinemada "seks furyasının" yaygınlaştığı, "arabesk" anlayışının yetişmeye başladığı giderek çarpıklaşan kentlerde 80'lere doğru toplum daha gerilmeye başlamıştır. Böylesi bir toplumsal ortamda tiyatrolardan elini çeken seyirci ile birlikte tiyatrolar zor bir dönem geçirmiştir. Seyircinin terk ettiği tiyatro mekanları rant kaygısıyla gelir getirecek ticari mekanlara dönüştürülmeye başlanmıştır. Demirkaya, sinemanın ve televizyonun tiyatroya giden seyirci sayısında azalmalara sebep olsa bile, seyirci ve sahne arasında kurulan iletişim sebebiyle tiyatronun yerini alamayacaklarını söylemiştir. Nutku da bu görüşe benzer şekilde ne sinemanın ne de televizyonun, tiyatronun yerini alamayacağını, 2500 yıllık bir geleneğin, bugüne kadar hiçbir sanat dalı ya da iletişim aracının gölgesinde kalmadığını söylemiştir. 1974 yılında dergiye röportaj veren Tevfik Gelenbe ise, devlet ve şehir tiyatrolarına ayrılan ödeneğin özel tiyatrolara ayrılmaması ve evlerde televizyonun yaygınlaşmasıyla

[16] 12 Mart 1971 Askeri müdahalesine "muhtıra" veya "darbe" diyen kaynaklar vardır. Tez kapsamında Emre Kongar referans alınarak onun dediği gibi "darbe" ifadesi kullanılmıştır.

azalan seyirci sayısı ile birlikte özel tiyatroların zor durumda olduğunu söylemiştir. 60'lı yılların parlak tiyatro yaşantısında açılan birçok özel tiyatro sosyal hayattan çekilen seyirciyle ve diğer tüm faktörlerle beraber bu yıllarda kapanmak zorunda kalmıştır. Tiyatrolar açısından bir kıyım yaşandığını söyleyen And, yanan, yıkılan ve işlevi değiştirilen çok sayıda tiyatro olduğundan bahsetmektedir (And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983) (Pekman, 2011) (Çelenk, 2013) (Özşimşek, 1974) (Demirkaya, 1961) (Erkoç, Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, 1995) (Nutku, Tiyatro Bunalımında Çözüm Noktaları, 1978).

1980 Askeri Darbesi ve 1982 Anayasası ülke üzerindeki en kapsamlı ve en etkili olan müdahaledir. And'a göre 61 Anayasası ile gelen demokrasi ve özgürlüklerin aksine kısıtlayıcı, otoritenin baskısının hissedildiği bir ortama oluşmuştur. Kongar, Türkiye'nin bugün bulunduğu noktadaki yerini hazırlayan en önemli adımlardan biri olan bu darbenin dünyada yükselmiş olan Siyasal İslam'ın önü iyice açtığını, halkı depolize ettiğini, işçi hakları ve sendikaları kısıtlandığını ve üniversitelerin tek bir yapı içine sıkıştırıldığını söylemektedir. Kongar'a göre, 1983'te askerler sivillere yönetimi teslim ettiğinde başa gelen Özal'ın dönemi, "darbenin sivil uzantısıdır." Yıllarca devam eden sıkıyönetim ve Özal dönemindeki uygulamalarla darbenin getirileri uzun yıllar devam etmiştir. Yüksel'e göre, baskıların ve yasakların şiddetlendiği 12 Eylül öncesi ve sonrası sokağa çıkma yasaklarından, enflasyonun getirdiği geçim sıkıntısından ve kentlerde zorlaşan yaşam koşullarından en çok etkilenen faaliyetlerden biri tiyatrolar olmuştur. Özellikle özel tiyatrolar artan enflasyon karşısında iyice darboğaza girmiştir. Çok sayıda tiyatronun kalıcı olarak kapandığı bu dönemde, Şehir Tiyatrolarındaki oyunlar bile sıkı bir denetimden geçerek perde açabilmiştir. 80'e kadar Şehir Tiyatroları bağımsız birim gibi çalışırken; 80 sonrası her hükümetle birlikte, sanat kurumlarının yöneticilerine yönelik görevden almalarla İBB başkanlarının yönelimlerine göre tek elden bir yönetim anlayışı hâkim olmuştur (Fuat, 2000) (Esatoğlu, 2013) (Yüksel, 1980'lerden 2000'lere Türk Tiyatrosu, 2013) (Kongar , Demokrasimizle Yüzleşmek, 2007) (And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, 2019) (Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda, Türkiye'nin

Toplumsal Yapısı, 2002) (Kongar, İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, 1978).

Yüksel ve Pekman'a göre, 12 Eylül'ün baskıcı ortamında insanlar, toplumsal ve siyasi olaylardan uzak tutularak "bireyselliğe" şartlandırılmıştır. Böylesi bir ortamın toplum ve yönetim anlayışı sanatı, düşünceyi, kültürel üretimi boyunduruğu altına alarak apolitik ve tüketen bir neslin inşasına hız vermiştir. Sonrasında gelen yönetimlerde de kolektif oluşumun yerine bireyselliğin öncelendiği politikalar izlenmiştir. Konutlarda yaygınlaşan televizyon aracılığıyla popüler kültürün halka empoze edilmesi kolaylaşmıştır. Tüm bu gelişmeler kamusal alanı ve sanatı terk edip, özel alanlarına çekilen bir toplum oluşturmuştur. Her birey kendi sınırları ve düşünceleri içine hapsolmuş, kolektif ya da farklı ve muhalif düşünceler dışlanmıştır. Kolektif ve muhalif bir sanat olan tiyatro böyle bir ortamda kitleselleşememiştir. 12 Eylül uygulamaları, soruşturmalar, hapis cezaları ve idamlar sanatçıların sesini kısmış ve bireyselleşmeye başlayan toplumla aralarındaki bağlar kopmuştur. Geriye kalan tek tük salonlarda popüler oyunlar oynanmış, bunun dışındaki oyunlara az seyirci geldiği için salonlar boş kalmıştır. Bu kez mekân yetersizliğinin ötesinde seyirci yetersizliğinden tiyatro toplulukları küçük mekânlarda, kendi seyircisiyle geçindirebileceği az kapasiteli tiyatrolar açmaya başlamışlardır. Bu durum 80'lerde tiyatronun kitle sanatı olma özelliğini zedelemiştir (Pekman, 2011) (Yüksel, 1980'lerden 2000'lere Türk Tiyatrosu, 2013).

90'lı yıllarda tiyatro, 80'li yılların havasından kurtulmaya başlamış, yasaklar kısmen kaldırılmıştır. Seyircide bir değişiklik olmamasına rağmen tiyatro toplulukları çeşitlenmiş ve 90'lı yılların başlarında Avrupa'da 70'li yıllardan itibaren görülen deneysel tiyatro etkili olmaya başlamıştır. Dönem kendi tiyatro düşüncesini ve mekânını oluşturmuştur. Yeni mekânlar, geleneksel anlamdaki tüm tabuları yıkmıştır. Değişken ve hareketli salonlar oluşturulmuş ve geçen dönemlerde olduğu gibi hem maddi hem de seyirci sıkıntılarından kaynaklı olarak küçük mekânlara yerleşilmeye devam edilmiştir. 80 sonrası neredeyse tüm tiyatro mekânları, bu alternatif biçimlenişte oluşturulmuş, en fazla 100 kişilik salonlardır. Bunlardan biri de bu yıllardan itibaren yaygınlaşıp günümüzde giderek artan tüm hacimde siyah kullanımın hâkim olduğu kara kutu "black box" biçimlenişindeki

tiyatro mekânlarıdır (Pekman, 2011) (Erkoç, Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı, 1995) (Bengü, 2017).

2001 Ekonomik Krizine gelindiğinde Kongar'a göre 90'lı yıllarda yaşanan Susurluk kazası, aydınlara karşı düzenlenen suikastler ve artan terör olaylarıyla birlikte ülkedeki huzursuzluk tekrar baş göstermiştir. Siyasal İslam'ın ilerleyişinin demokratik ve laik rejim için bir tehdit olduğunu düşünen askerler 28 Şubat ile birlikte tekrar ortaya kısmi olarak çıkmışlardır. Dünya'da ise Soğuk Savaş bitmiş ve "küreselleşme" dönemi başlamıştır. Yeni bir yüzyıla girilmiş, teknolojik gelişmeler hız kazanmış ve 2001 yılına gelindiğinde Cumhuriyet tarihimizin en ciddi ekonomik krizlerinden biriyle karşı karşıya kalınmıştır. Yoğun bir 20 yılın ardından ekonomik krize ek olarak bu dönemin ayırt edici yanları hem yeni bir yüzyılın başlangıcı olması hem de bu tarihte kurulup 2002'de iktidara gelen Kongar'a göre "ılımlı İslam partisi" AKP'nin günümüzde halen devam eden yönetimiyle başka bir dönemin başlamış olmasıdır. Yaşanan ekonomik krizin tiyatrolar üzerindeki yıkıcı etkisine işaret eden Ertuğrul referans alınarak bu dönem tiyatrolar için sekizinci kırılma dönemi olarak belirlenmiştir (Kongar , Demokrasimizle Yüzleşmek, 2007) (Ertuğrul, 2001).

2000'li yıllarda İstanbul'un yerleşim alanı oldukça genişlemiş ve nüfusu hızla artmaya devam etmiştir. Merkezi noktalardan ve buralardaki tiyatrolardan uzaklaşan yaşam alanları ve kentliler tiyatroya gitmek yerine tiyatro onlara gelmeye başlamış ve şehir içi turneler artış göstermiştir. Bu turnelerin oyunlarını oynamaları için belediyeler aracılığı ile "kültür merkezi" olarak çoklu fonksiyonların içinde yer alan "çok amaçlı salonların" yapımı hız kazanmıştır. Bu mekânlar da salt tiyatro özelinde yapılmamasından kaynaklı olarak teknik ve mekânsal anlamda sıkıntılar barındırmaktadır. Bu dönemde büyük ölçekli müzikal, konser veya farklı temsillere rağbet artmış ve bunun sonucunda bu türlere ev sahipliği yapabilecek, özellikle teknolojik açıdan oldukça donanımlı mekânlar yapılmıştır. Bu mekânlar boş zamanlarında tiyatrolara da kapılarını açmıştır. Küçük tiyatro salonu bulunanlarda ise düzenli tiyatro gösterimleri devam etmiştir. Bir diğer salon alternatifi ise giderek artan sayıdaki AVM'lerin içlerinde tiyatro yapılabilecek salonlara yer vermesiyle ortaya çıkmıştır. Tüm bunlar tiyatronun yapılabileceği mekânları arttırırken yerleşik bir düzen isteyen ve

kendine has bir kültürü olan tiyatroların bu niteliklerine ters düşmektedir (Pekman, 2011).

Bu dönemi tiyatrocularla yapılan görüşmelerle 32. Gün programında yayın haline getiren Ertuğrul, özel tiyatroların, ödeneksizlik ve kriz nedeni ile perde kapattıklarını söylemiştir. Tuncay da aynı şekilde devlet desteğinin olmayışı ve ekonomik krizin etkilediği insanların tiyatroya para ayıramayışı sebepleriyle özel tiyatroların sayıca azaldığından bahsetmektedir. Türkiye'de 1997 yılında 97 olan tiyatro sayısı 2001 yılı Nisan ayı itibariyle 72'ye düşmüştür. Azalan 25 tiyatronun seyircileri ise elde kalan tiyatroları dolduramamıştır. Gelenbe, bu dönemi tiyatrocuların çeşitli yollarla para bularak tiyatrolarını ayakta tutmaya çalıştığı "bitkisel yaşam" olarak tanımlarken; Kenter, geliri azalan insanların tiyatroya para ayıramadığını, insanların gelirinin artmadıkça tiyatrolarının akıbetinin değişmeyeceğini ifade etmiştir. Belgeselde tiyatrocular, tiyatroların bu çöküşünü son yıllarda iyice azalmış olan ödenekten ziyade Türkiye'nin değişen toplumsal yapısına bağlamış ve bireylerin artık hiçbir sanat dalına yaşantılarında ihtiyaç duymadığı ifade etmişlerdir. Dormen, bugünkü tablonun 50 yıl önceki (Halkevleri ve Köy Enstitülerinin kapatılması) kararların; Erkal ise, 12 Eylül sonrası apolitik ve tüketim endeksli bireyselleşmiş toplumun bir sonucu olduğunu söylemiştir. Saban, bu durumun ileriye yönelik tehlikesinden bahsederek, tiyatroların kapanmasıyla iletişimsiz bir toplum haline geleceğimizi, on yıl sonra birbirimizi anlayamayacağımızı ifade etmiştir (Ertuğrul, 2001) (Tuncay, 1987).

Kriz sonrası 2000'li yıllarda alternatif arayışlar artarak devam etmiştir. Günden güne artan oyuncu sayısı mekân sayısına da yansımıştır. 90'lı yıllarda Beyoğlu'nda başlayan mekânsal hareketlilik, Beyoğlu'nun dokusundaki, konutları dışlayan, turizm ve ticaret hedefli dönüşümle kesilmiştir. Bengü, sanatın bölgede sürdürülebilmesi için konuta ve orada yaşayan nüfusa ihtiyaç duyduğunu söylemektedir. Kadıköy'ün bu açıdan konut dokusunun ve nüfusunun sürekliliği sanata elverişli bir ortam sunmaktadır. Bu şartlar tiyatroları 2000'lerin başından itibaren Beyoğlu'ndan Kadıköy'e kaydırmıştır. Bengü'ye göre, "tiyatro coğrafyası" ciddi bir değişim geçirmiştir (Bengü, 2017).

2013 Gezi Direnişi, "Birkaç ağacın yerinden sökülmesini önlemek için" Gezi Parkı'nda bir araya gelen az sayıda kişinin sergilediği çevreci bir direnişken; Türkiye genelinde toplam 5 kişinin öldürüldüğü, 63'ü ağır 8163 kişinin yaralandığı, 5300 kişinin gözaltına alındığı, toplamda 4900 eylemin düzenlendiği ve 3.545.000 kişinin katıldığı ulusal ve uluslararası bir fenomene dönüşmüştür. Çevreci direnişi, 31 Mayıs-15 Temmuz arasında devam eden Gezi Direnişi haline getiren, olayların hem anlamını hem de mekânını genişleten ise Kongar'a göre polisin sert müdahaleleri ve dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın "Ne derseniz deyin, Taksim'e Topçu Kışlası ve AVM yapılacak, üstelik AKM yıkılacak, ayrıca bir de cami yapılacak" söylemleridir. Batuman, Gezi direnişini "yeni İslamcıların iktidarındaki komple kentselleşme sürecinin bir ürünü" olarak tanımlar. O'na göre Gezi, anlık bir patlama değil toplumun artan tüm itirazlarına iktidarın gözlerini kapatmasının bir sonucudur. Kürkçü'ye göre Gezi'de açığa çıkan geçmişle gelecek, gelenekle modernlik, batıyla doğu arasında sıkışmış nüfusun kendisine yapılan tüm dayatmalara karşı, kendi kimliklerini ileri sürdüğü 21. yy isyanıdır. Bürkev bu isyanı Türkiye'nin şimdiye kadar ki en güçlü toplumsal patlaması olarak değerlendirmiştir (Batuman, Milletin Mimarisi, 2018) (Batuman, Gezi'nin Söz Hali: Mekan, Temsil, Dil, 2014) (Kongar, Tarihimizle Yüzleşmek, 2015) (Göztepe, 2013). (Bürkev, 2013) (Kürkçü, 2013).

Eyleme katılanların ilçelere göre dağılımına bakıldığında en yüksek katılım %13 ile Kadıköy'den, %11 ile Şişli'den olurken, parkın bulunduğu Beyoğlu'ndan katılım %5'tir. Özlü'ye göre, 6-7 Eylül 1955 olayları, 60'lı ve 70'li yıllardaki iç göç dalgaları, 1986'da Tarlabaşı Bulvarı'nın açılması ile çöküntü bölgesi haline gelen Beyoğlu, 90'lı yıllardan itibaren "turizm alanı" olarak nitelendirilmesiyle "seçkin" bir konuma evrilmiştir. Artan rant değeriyle yeni yatırımlara olanak sağlarken yılların eğlence ve kültür mekanlarının yerini zincir mağazalar almaya başlamıştır. İktidar, yıllarca Beyoğlu üzerinde büyük kentsel projeleriyle baskı kurmuştur. Tüm bu baskılar 7 Nisan 2013'te Beyoğlu'nda kent belleğinin önemli imgesel mekânlarından bir olan Emek Sineması'nın yıkıp, önündeki Cercle d'Orient'i de restore ederek yeni bir AVM yapılacak olmasının duyulmasıyla, halkın çeşitli kesimlerinden kişilerin katıldığı protesto düzenlenmiş ve polisin sert müdahalesiyle karşılaşmıştır. Kent hakkı için yapılan bu protestolar, Gezi Parkı'nın

ön gösterimi niteliğini taşımaktadır (Kongar, Tarihimizle Yüzleşmek, 2015) (Özlü, 2016).

Gezi Olayları internetin ve sosyal medyanın odağında gelişmiştir. Ana haber kaynakları başrolde twitter'ın olduğu sosyal ağlardır. Olaylardan önce Türkiye'de 1.8 milyon twitter kullanıcısı varken, olayların bitiminde bu sayı 10 milyona ulaşmıştır. Sosyal medyanın siyasal ve toplumsal olaylardaki gücünü ve yerini gösteren Gezi için Kongar, Bilişim Devriminde Türkiye için kırılma noktası olduğunu ve toplumun üzerine sinen korkunun aşıldığını söyler. Evrensel konjonktür ve iç nedenlerin birleşmişliğinden doğan sonucun kalıcı olduğunu bu sebeple "bir dönüm noktası" olduğunu ifade eder. Batuman ise, mekâna bağlı gelişen Gezi Parkı direnişinin Türkiye siyasal tarihindeki en önemli kırılmalardan biri olduğunu söyler. Kongar ve farklı gruplardan aktivistlerin vardığı ortak kanı kırılma sonrası değişimin bir anda temelli olmasının mümkün olmadığı ve bunun bir süreç olduğudur. Gezi bu noktada değişimi başlatan kilit taşlarından biri olmuştur (Batuman, Gezi'nin Söz Hali: Mekan, Temsil, Dil, 2014) (Kongar & Küçükkaya, Gezi Direnişi, 2013) (Uluğ & Acar, 2014) (Kongar, Tarihimizle Yüzleşmek, 2015) (Özdemir, 2013).

Gezi'nin etkileri birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da hissedilmiştir. Yıldırım'a göre, sanat politik ve kolektif yönüyle yaklaşık 50 yıl sonra tekrar karşımıza çıkmıştır (Yıldırım, 2013). Yerinde yapılan görüşmelerde tiyatro yönetmeni Aydoğan, 2013 sonrası Kadıköy'ün tiyatro sayısındaki artışına dikkat çekerek bunun Gezi'nin bir sonucu olduğunu söylemektedir. Yaşananlardan sonra baskılardan kurtulmak için "sosyal demokrat Kadıköy'ün bir kaçış mekânı" olduğunu ifade eden Aydoğan'a göre, Beyoğlu'ndan Kadıköy'e hem nüfus hem de mekân olarak bir göç yaşanmış ve bu göçe tiyatrolar da dâhil olmuştur. Gelenlerin hepsi "alternatif tiyatrolar" olarak Kadıköy'e yerleşmiştir (Aydoğan, 2021). Aydoğan'a benzer şekilde Alt Kat Sanat'ta tiyatrocu ve yönetmen olan Süs, Gezi sonrası Beyoğlu'ndan Kadıköy'e doğru artan bir yönelim olduğunu bunun sebebinin ise "Kadıköy'ün korunaklı bir alan" tanımasından ileri geldiğini söylemektedir (Süs, 2021). İstanbulimpro ekibinden Tarhan ve Eşiyok tiyatrolarını Beyoğlu'ndan Kadıköy'e 2012 yılında taşımışlardır. Beyoğlu'nun değişen profili, demokratik ortamının yitirilmesi, AKM'nin kapatılması, Emek Sineması'nın

yıkılması ile Beyoğlu'nun yıllardır kaybedilen özü Gezi Direnişi sonrasında tamamen yitirilmiştir. Beyoğlu'ndan kendileri gibi çıkan tiyatroların Kadıköy'de yoğunlaşmanın sebebini ise Kadıköy'ün "seküler gettosuna" bağlamaktadırlar (Tarhan & Eşiyok, 2021).

Bengü de Gezi sonrası Taksim Meydanı'nın yasaklanmasıyla eylemlerin Haldun Taner Sahnesi'nin çevresindeki rıhtım, Boğa Heykelinin olduğu yer, Süreyya Operası'nın önü gibi Kadıköy'deki çeşitli yerlere kaydığını ifade etmiştir. Ayrıca tiyatrolarda, 2000'lerin başında başlayan Kadıköy'e geliş Gezi ile birlikte artmıştır (Bengü, 2017).

50'li yıllardan itibaren eski yükselişini kaybetmeye başlayan Beyoğlu'nda 80 sonrası iyice zorlaşan tiyatro yaşantısı bu olayla birlikte Beyoğlu'nu büyük ölçüde tüketmiş, 2000 sonrası yükselmeye başlayan Kadıköy'ün ise özellikle tiyatrolar açısından yükselişindeki ivmesini arttırıcı bir faktör olmuştur. Bunların dışında Anadolu Yakası'nın yükselişi tiyatro emekçilerinin hak taleplerini ve neler yapabileceklerinin çalışmalarını yürüttükleri Tiyatro Kooperatifi[17] ve Kadıköy Tiyatroları Platformu[18] gibi oluşumların da Anadolu merkezli kurulmasıyla devam etmiştir.

2020 Kovid-19 Küresel Salgını, 11 Mart 2020 tarihinde resmi açıklamalara göre Türkiye'de ilk vakanın görülmesiyle beraber ülkeyi etkisi altına almıştır. 16 Mart 2020'de İçişleri Bakanlığı'nın yayınladığı "genelge ile 81 ilde, tiyatro, sinema, gösteri merkezi, konser salonu… faaliyetlerini geçici bir süreliğine bugün 24:00 itibariyle durdurulacak" diyerek tiyatro faaliyetlerini durdurmuştur (Url-12). Bu yasak 1 Temmuz 2020 itibariyle belirli sınırlar çerçevesinde kaldırılmış ve %60 kapasite ile oyunlar oynanması gibi bir dizi tedbir sıralanmıştır. 4 Kasım 2020 tarihli İçişleri Bakanlığı genelgesine göre tiyatroların "en geç saat 22:00'de kapanmaları" gerektiği bildirilmiştir. Hafta içi akşam saatlerindeki ve hafta sonu

[17] 2018'in Mayıs'ında 13 özel tiyatronun bir araya gelmesiyle başlayan çalışmaları, bugün bünyesinde 64 özel tiyatronun olduğu kolektif bir oluşumdur. Amaçları, "özel tiyatroların sanatsal üretimini zenginleştirirken ekonomik, sosyal ve hukuki açıdan güçlenmesi ve sürdürülebilir hale gelmesidir"

[18] Mart 2016'da Kadıköy'de sahnesi olan ya da olmasa bile genellikle Kadıköy'de oyunlar oynayan tiyatro topluluklarının katılımıyla kurulan Platformun amacı "sahneli ve sahnesiz tiyatroların sorunlarına birlikte çare bulmanın yanı sıra Kadıköy'de köklü bir kültür sanat politikasının yaratılmasına katkıda bulunabilmektir."

kısıtlamaları dönem dönem değişikliklerle beraber Temmuz 2021'e kadar devam etmiştir. Yine bu aya kadar 65 yaş üstüne ve 18 yaş altına zamanla değişen ölçülerde sokağa çıkma yasakları getirilmiştir. Kovid-19 salgını, seyircilerinden uzak kalan tiyatrolar için son kırılma dönemi olarak belirlenmiştir.

Tiyatro, varlığı ve gücü seyirciye dayanan bir topluluk sanatıdır. Seyirci, oynananı yargılayan ve yargılarını anında göstererek oyunu yönlendiren ve oynayanlarla kesintisiz karşılıklı iletişimde bulunandır (And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, 1983). And'ın tiyatro ve seyirci arasındaki ilişkiyi ortaya koyduğu bu söylemlerinden hareketle seyircisinden uzak kalan tiyatrolar bu süreçte tam anlamıyla eylemlerini yerine getirememişlerdir. Topluluklar farklı yorumlarıyla çok sayıda alternatif üretmiştir. Kadıköy'deki tiyatrolar üzerinden baktığımızda Craft Tiyatro'nun yönetmenlerinden İbrahim Çiçek dijitale özel olarak kurgulanan oyunlarını kayıt altına alarak yayınlamıştır. Moda Sahnesi belirli bir tarih ve saatte dijital bir platform üzerinden biletli seyircilerine canlı olarak oyunlarını oynamıştır. Boa sahne, bilet alan seyircilerine bant yayını üzerinden oyunlarına devam ettirmiştir. Tiyatro Dell'arte ve Perdesiz Sahne mümkün olan zamanlarda yarı sayıdaki seyircisine temsiller vermiştir. Baba Sahne ve Müjdat Gezen Tiyatrosu ise And'ın tiyatro tanımına sadık kalarak bunların hiçbirini yapmayıp, seyircisine oynayacağı zamanı beklemektedir. Yeni arayışlara giden tiyatroların bunları yapma sebepleri; ekonomik kaygılar, yaşanan bu süreç içerisinde daha deneysel birtakım işler ortaya çıkarma çabaları ve tiyatronun engellenemez insanın içinden gelen bir sanat olmasından kaynaklanmaktadır.

Süreçte üretilen alternatiflere ilişkin birbirinden farklı görüşler üzerine Mustafa Kara bir haber hazırlayıp röportajlar yapmıştır. Yönetmen Yeşim Özsoy, "neye niçin tiyatro dediğimizle ilgili hiçbir zaman ön yargılı olmamalıyız" diyerek mekân algısının ve seyircinin var oluş şeklinin değişse bile tiyatronun kendini yeniden tanımlayarak başka bir noktaya evrilebileceğini söylemiştir. Tiyatronun bir ekrana sığarak orada var olmaya devam edemeyeceğini söyleyen Prof. Dr. Semih Çelenk, tiyatroyu eşsiz yapanın seyircinin oyuncuyla aynı mekânda olması olduğunu vurgulamıştır. "Tiyatronun her kırılma döneminde olduğu gibi bu süreçten de yeniliklerle ve buluşlar çıkacağını" söylerken, tüm bu dijital denemelerin tiyatroya "zenginlik" kattığını söylemektedir. Kemal Aydoğan, bu dönemdeki çabaları

“belge değeri atfederek bakıldığında” değerli bulmakla birlikte tiyatronun bu olmadığını söylemektedir. Farklı bir alternatif geliştiren Moda Sahnesi “sahneden naklen” oyunlarıyla sahnede oyun oynanırken seyirci ekran başında izleyerek deneyimlediği bir süreç ortaya koymuştur. Kemal Aydoğan bununla ilgili olarak, oyunların sinema filmi gibi dijitalde gösterilmesi fikrini tiyatroya aykırı buldukları için bu yolla “canlılık” sorununun nispeten önüne geçebileceklerini ifade etmiştir. Yönetmen ve oyuncu Emrah Elçinboğa ise dijitalde üretilenlerin tiyatro olmadığını, tiyatronun tiyatroda seyirci ve oyuncuyla birlikte üretilebileceğini savunmaktadır (Url-13)(Url-14).

Bu süreçte alternatif yolları deneyen tiyatrolar için Şahin salgından bağımsız ama konuyla bağlantılı olarak geçmiş yıllarda bir olumlu bir olumsuz iki görüş ortaya koymuştur. Olumlu görüşe göre, dijital araçlar aracılığı ile oyunlar oldukça fazla sayıda seyirciye ulaşma imkânı bulmaktadır. Amerika’da Shakespeare’in Hamlet oyunu televizyonda yayınlandığı gece 15 milyon kişi tarafından izlenmiştir; oysa oyun yazıldığı günden beri sürekli oynanmasına rağmen 400 yıllık seyircilerinin toplamı televizyonun bir gecedeki seyirci sayısına ulaşamamıştır. Olumsuz olan görüş ise, bu aktarımın sanat eserinin niteliğine ve özgünlüğüne zarar verdiği, televizyon kültürü altında eserlerin ticarileşip yozlaştığını savunmaktadır (Şahin, 1987). Şahin’in bu yaklaşımı doğrultusunda yine Hamlet oyunu üzerinden salgın sürecine ait bir örnek verilebilmektedir. Zorlu Performans Sanatları Merkezi youtube kanalı üzerinden 2021 Ocak ayında İbrahim Çiçek’in uyarlayıp yönettiği oyunlarla Dijital Sahne serisi başlatılmıştır. 18 Mart 2021’de 10. oyunu yayınlanan seri bu içeriği dijital için özel olarak üretmiştir. 7 Ocak 2021’de yayınlanan ilk oyunu Hamlet, Haziran 2021 itibariyle 315.997 kişi tarafından izlenmiştir. Videoya 775 yorum yapılmıştır. Yorumların oldukça büyük bir kısmı tiyatronun dijital olarak temsilinden memnundur. Dikkati çekici yorum tipi ise İstanbul’da yaşamayan kişilerin erişimden duyduğu memnuniyettir (Url-15). Youtube üzerinden yayınlanan başka bir tiyatro eylemi ise İş Sanat’ın Provadan İzle serisinde çeşitli oyunların okuma provalarını yayınlamasıdır. 27 Mart 2021’de yayınlanan Shakespeare’in Fırtına oyunu Haziran 2021 itibariyle 419.100 kişi tarafından izlenmiştir. Yapılan yorumlar Hamlet oyununa yapılanlarla aynı doğrultudadır (Url-16).

Bu sürecin tiyatrolara asıl darbeyi vuran kısmı ekonomik sıkıntılar olmuş yetkili makamlardan yeterli desteği alamamışlardır. Bu soruna karşı her dönemde olduğu gibi tiyatrolar ve tiyatrocular kendi bireysel çözümlerini üretmeye çalışırken bir yandan da sivil kuruluşlar çalışmaya başlamıştır. Tiyatro Kooperatifi tiyatrolara destek olabilmesi amacıyla "bende yerin ayrı" adıyla bir kampanya başlatmış ve seyircilere yeni sezona ait biletler satılarak tiyatrolara destek olabilmesi amaçlanmıştır. Ayracı salgın şartlarında zor durumda kalan tiyatrolar için tiyatro emekçileri 2020 Nisan aynın son günlerinde "Tiyatromuz Yaşasın" adıyla bir imza kampanyası başlatmışlar ve bunun takipçisi olabilmek adına "Tiyatromuz Yaşasın İnisiyatifini" kurmuşlardır. Tüm tiyatro emekçilerinin hakları ve salgın şartları atlatabilmeleri adına destek taleplerini T.C. Cumhurbaşkanlığı'na, ilgili bakanlıklara ve yerel yönetimlerin hepsine halen yinelemektedirler.

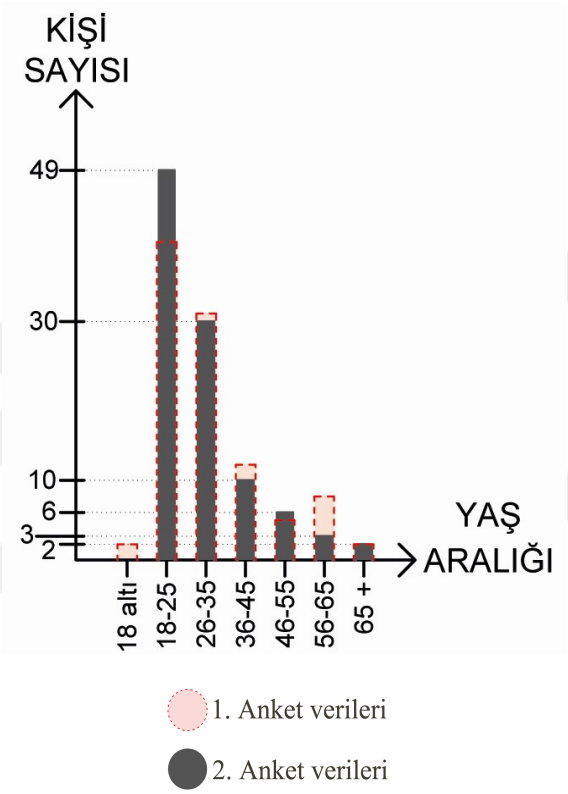
3.6 İstanbul'da Seyirci Anketi

Kadıköy'deki tiyatro mekânlarının niceliksel ve niteliksel özelliklerine bakmadan önce Lynch'in belleğin oluşumunun yapılı çevre faktörlerinin yanında çevrenin kullanıcılar tarafından nasıl algılandığı ve imgelendiğiyle ilintili iki yönlü bir süreçtir olduğu söyleminden yola çıkılarak İstanbul'da yaşayanlar üzerinde anket çalışması yapılmıştır (Lynch, 2019). Çalışmanın temel sorguları kentliler tarafından Kadıköy'ün tiyatro amacıyla tercih edilme durumu ve tiyatroya gitmek için kentlilerin hangi ilçeyi ve hangi sahneleri neye göre tercih ettikleridir.

Anket çalışması ilk olarak Kasım-Aralık 2019 aylarında kâğıt üzerinden 100 kişiye uygulanmıştır (EK-A). Katılımcıların gelen geri dönüşler ve tezin ilerleyişi doğrultusunda çıkarılan bir soru ve eklenen üç soru ile birlikte anket güncellenerek Ocak-Nisan 2021 tarihleri arasında internet üzerinden 66 kişiye, kâğıt üzerinden 34 kişiye, toplamda 100 kişiye uygulanmıştır (EK-B). Her soruya gelen cevaplar hazırlanan grafikler üzerinden okunacaktır. Grafiklerde **"kırmızı kesikli çizgi"** ile gösterilen ilk uygulanan anketteki katılımcıların cevaplarıyken **"siyah dolu kutu"** olarak gösterilen son uygulanan anketteki katılımcıların cevaplarıdır.

1- Yaşınız?

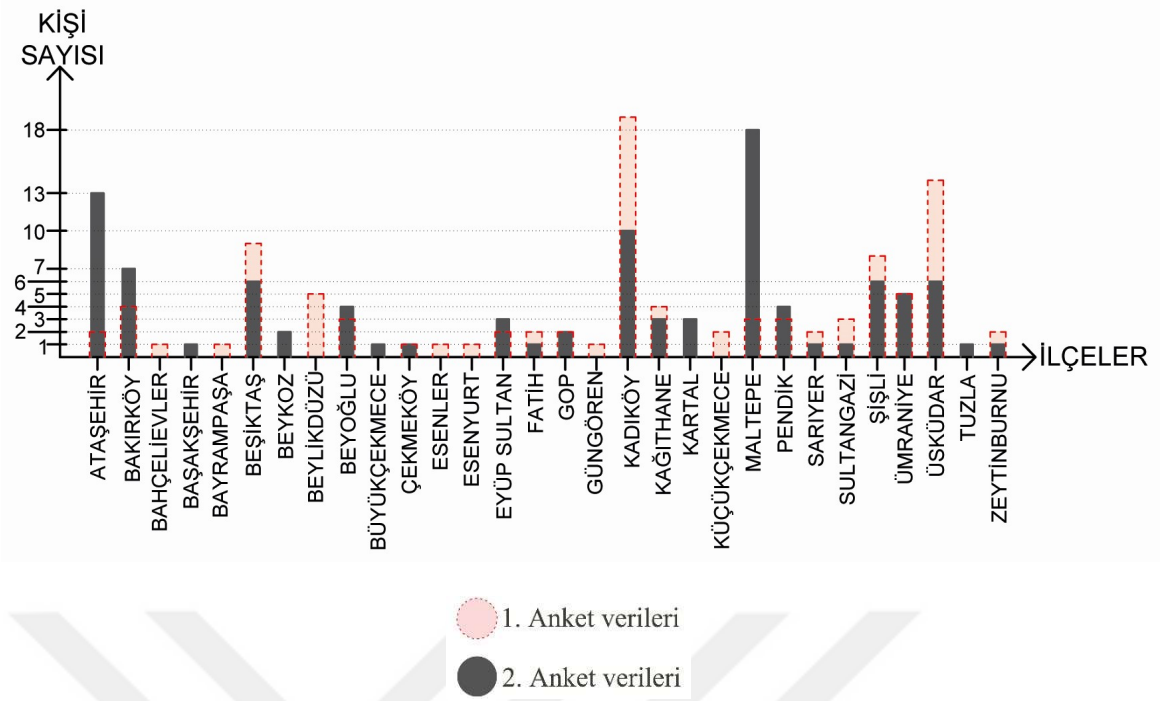
Katılımcıların demografik yapısını ölçmek için sorulan bu soruya gelen cevaplara göre katılımcıların %48'i 18-25, %30'u 26-35 yaş aralığındaki genç nüfustandır. %2 65 üzeriyken, ikinci ankette 18 yaş altından katılımcı olmamıştır. Geriye kalan kısmında ise %10'u 36-45, %6'sı 46-55 ve %3'ü 56-65 yaş aralığındaki orta yaş grubu oluşturmaktadır (Şekil 3.8).



Şekil 3.8 Katılımcıların yaş profili (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

2- İstanbul'un hangi ilçesinde ikamet ediyorsunuz?

Katılımcıların İstanbul içindeki dağılımlarının tespiti için sorulan bu soruya 10'u Anadolu yakasından, 13'ü Avrupa yakasından olmak üzere 23 farklı ilçeden katılım sağlanmıştır. En yoğun katılım %18 ile Maltepe'dir. Maltepe'nin ardından katılımcıların %13'ü Ataşehir, %10'u Kadıköy, % 7'si Bakırköy'de yaşamaktadır. %6 katılımın sağlandığı üç ilçe olmuştur: Beşiktaş, Şişli ve Üsküdar. İlk yapılan ankette 7'si Anadolu yakasından, 18'i Avrupa yakasından olmak üzere 25 farklı ilçeden katılım sağlanmış olup en yoğun ikamet edilen ilçeler sırasıyla Kadıköy, Üsküdar ve Beşiktaş olmuştur (Şekil 3.9).

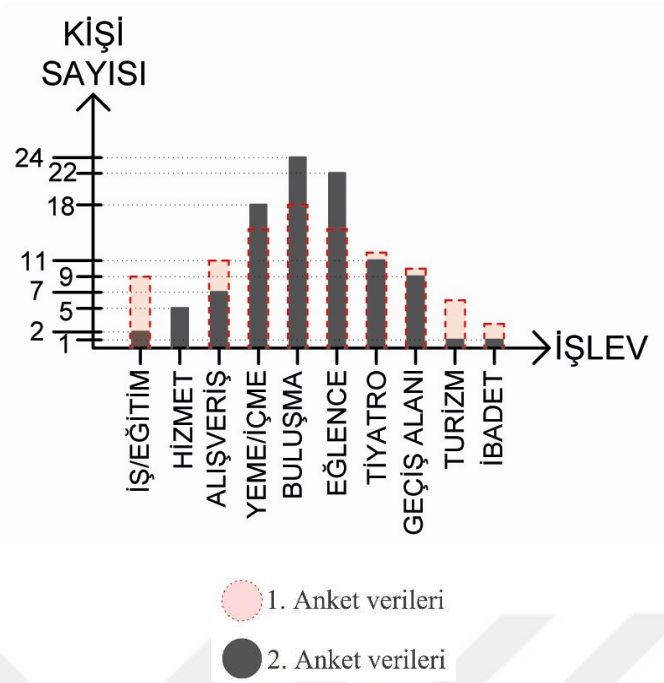


Şekil 3.9 Katılımcıların ikametgâhı (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Katılımcılara ait genel bilgiler edinildikten sonra Kadıköy ve tiyatro özelindeki sorulara geçilmiş ve sorulara Kovid-19 salgınından önceki yaşantılarına göre cevap vermeleri istenmiştir.

3- İstanbul Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerine (Moda ve Yeldeğimeni Semtleri) gitme amacınıza göre numaralandırınız.

Kadıköy'e en çok hangi işlevler için geldikleri sorulmuş ve tiyatro için gelme durumunun diğer işlevlere kıyasla ne kadar tercih edildiğinin ölçülmesi amaçlanmıştır. Gelen cevaplara göre ise katılımcılar %24 ile en çok buluşma amaçlı Kadıköy'e gelmektedirler. Buluşma amacıyla gelenleri %22 ile eğlence ve %18 ile yeme/içme için tercih edenler izlemiştir. Tiyatro ise bu eylemlerin ardından %11 ile dördüncü sırada yer almıştır. İlk yapılan ankette de ilk üç tercih edilme sebebi farklı yüzdelerle aynı kalırken tiyatro %12 ile yine dördüncü sırada yer almıştır (Şekil 3.10).



Şekil 3.10 Katılımcıların Kadıköy'e gelme nedenleri (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

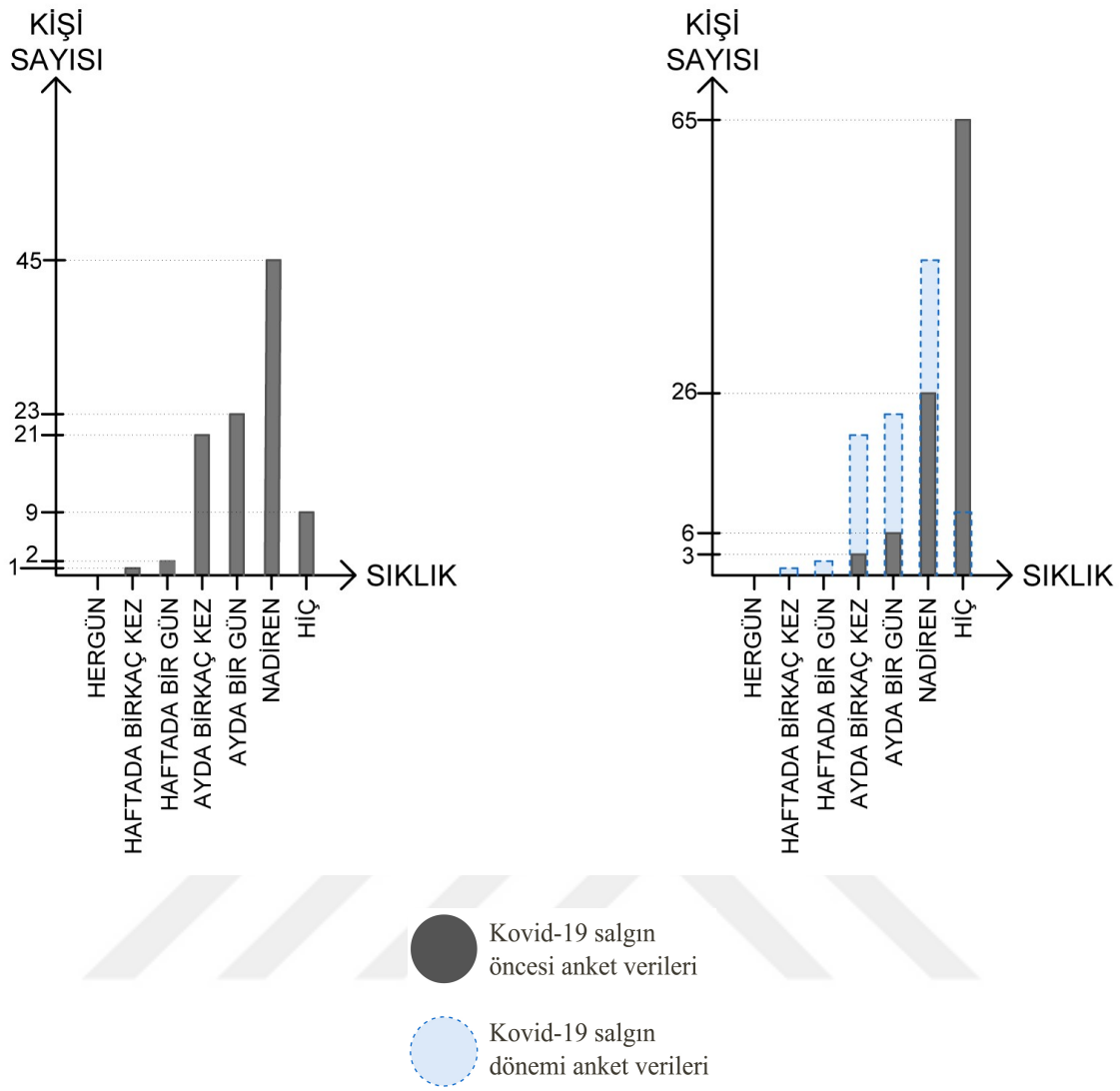
Tiyatroya yönelik sorulara geçerken ilk olarak katılımcıların tiyatroya gitme alışkanlıklarının tespiti için ne sıklıkla tiyatroya gittikleri sorulmuştur. Bu soru iki kere sorularak birinde salgın öncesine göre cevaplandırmaları diğerinde salgın sürecine göre cevaplandırmaları istenmiştir. Soruların altında yer alan cevap grafiklerinde soldaki grafik 4. soruya, sağdaki grafik 9. soruya aittir. İlk yapılan ankette bu soruya yer verilmemiş olup 4. sorunun cevapları 9. sorunun grafiğine **"mavi kesikli çizgi"** ile işlenmiştir.

4- Ne sıklıkla tiyatroya gidiyorsunuz?

Salgın öncesi tiyatroya gitme sıklığı için katılımcıların %45'si nadiren cevabını vermiştir. Geri kalanların ise %23'ü ayda bir gün, %21'i ayda birkaç kez, %2'si haftada bir gün, %1 haftada birkaç kez ve %9'sı hiç olarak cevaplandırmıştır (Şekil 3.11).

8- Kovid-19 küresel salgını sürecinde ne sıklıkla tiyatroya gittiniz?

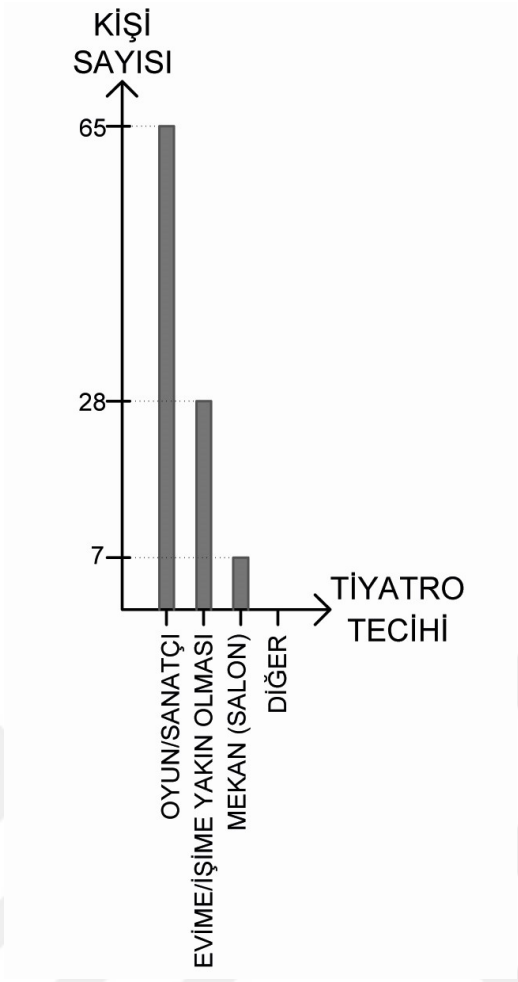
Salgın süresince ise bu cevaplar %65'i hiç, %26'sı nadiren, %6'sı ayda bir gün ve %3'ü ayda birkaç kez gitmiş olarak değişmiştir (Şekil 3.11).



Şekil 3.11 Katılımcıların tiyatroya gitme sıklıkları (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

5- Sahne/tiyatro tercihinizi belirlemenizde en çok etkili olan faktör nedir?

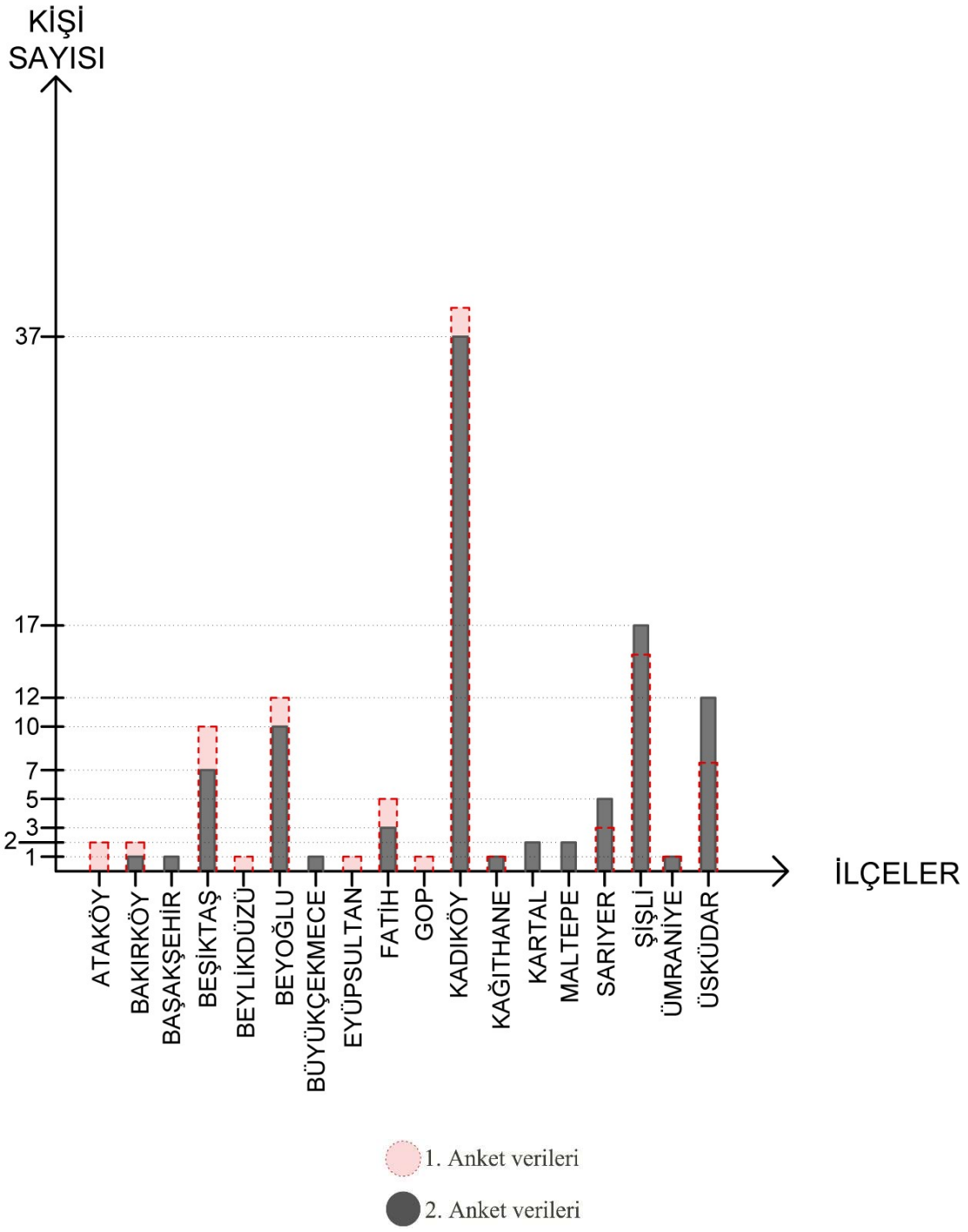
Katılımcıların hangi tiyatroya gideceklerine karar vermelerinde etkili olan ögelerin sorgulandığı bu soruya verilen cevaplara göre en etkili olan %65 ile oyun veya sanatçıdır. Sahnenin konumuna göre tercih edenler %28 iken mekâna göre tercih yapan katılımcıların oranı %7'dir. Bu yapılan ankette bu soruya yer verilmemiştir (Şekil 3.12).



Şekil 3.12 Tiyatro tercihini etkileyen faktörler (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

6- Tiyatroya gitmek için İstanbul'da genellikle hangi bölgeyi tercih ediyorsunuz?

Katılımcıların bu soruyu Kovid-19 salgını öncesine göre cevaplandırmaları istenmiştir. Soruya birden fazla cevap verenlerle birlikte toplamda 108 tane yer adı yazılmıştır; ancak grafik haline getirilirken yüzdelik karşılığı kullanılmıştır. Cevaplarda 14 farklı ilçe ismi yer alırken bunlardan 5 tanesi Anadolu yakasındadır. En çok tercih edilen ilçe %37 ile Kadıköy olmuştur. Kadıköy'ü %17 ile Şişli, %12 ile Üsküdar, %10 ile Beyoğlu ve %7 ile Beşiktaş ilçeleri izlemiştir. İlk yapılan ankette ise 132 tane yer adı yazılmış ve 3'ü Anadolu yakasından olmak üzere 14 farklı ilçe ismi yer almıştır. İlk ankette de tercih edilen ilk beş ilçe değişmemiştir. Kadıköy yine ilk sırada yer alırken Şişli, Beyoğlu, Beşiktaş ve Üsküdar şeklinde sıralanmışlardır (Şekil 3.13).



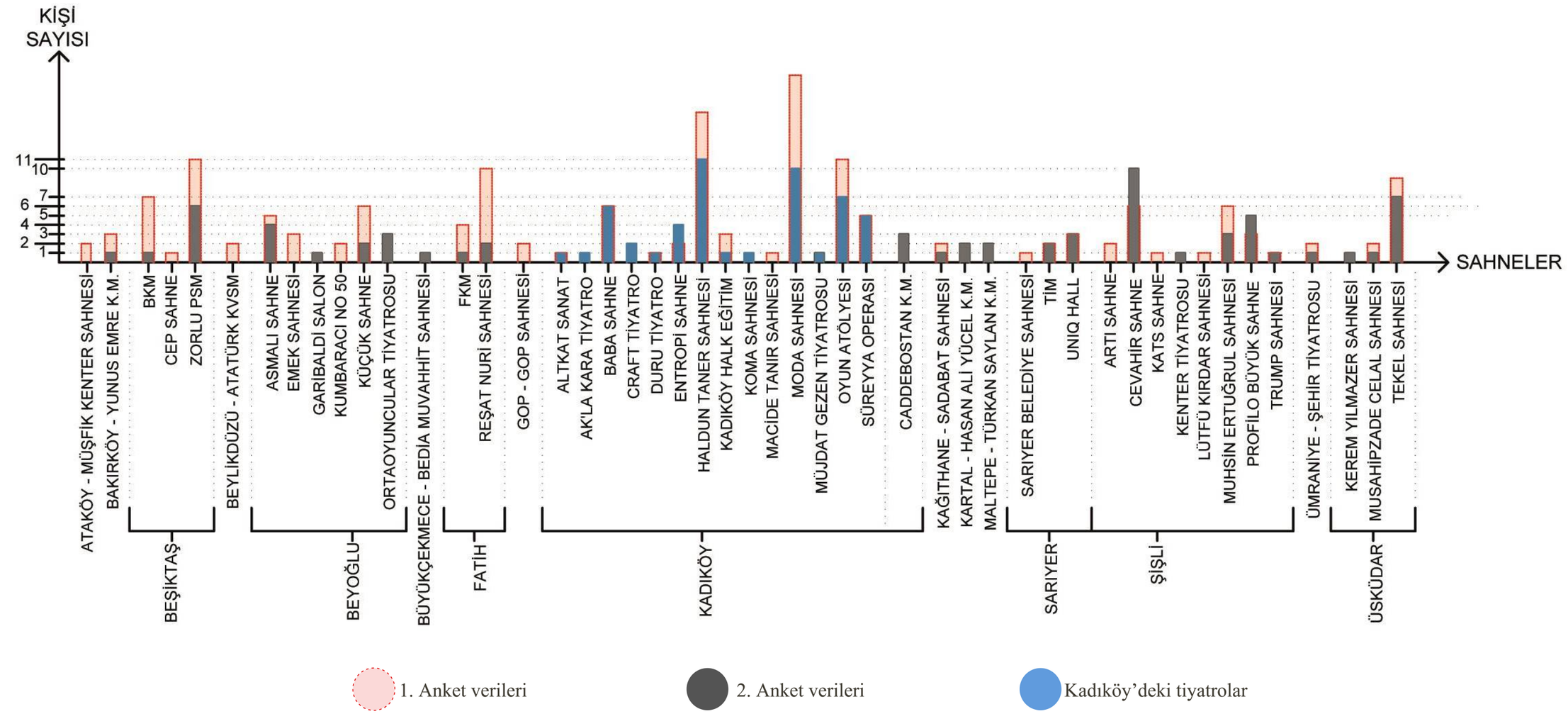
Şekil 3.13 Katılımcıların tiyatroya gitmek için tercih ettikleri ilçeler (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

7- Gittiğiniz bölgedeki hangi sahneleri daha çok tercih ediyorsunuz?

Katılımcıların bu soruyu Kovid-19 salgını öncesine göre cevaplandırmaları istenmiştir. Fazla cevap verenlerle birlikte toplamda 116 sahne ismi yazılmıştır. En çok farklı mekânın yazıldığı ilçe 14 tiyatro ile Kadıköy olmuştur. Bunlar 13 tanesi tezin odaklandığı alan sınırlarındakilerdendir ve grafikte mavi renk ile

gösterilmiştir. En çok tercih edilen 5 ilçeden yazılan mekân sayılarına bakıldığında Şişli'den 5, Üsküdar'dan 3, Beyoğlu'ndan 4 ve Beşiktaş'tan 2 farklı tiyatro yazılmıştır. En çok tercih edilen tiyatro ise %11 ile Haldun Taner Sahnesi olmuştur. Sonrasında katılımcıların, %10'nu Moda Sahnesi ve Cevahir Sahnesi, %7 Oyun Atölyesi ve Tekel Sahnesi, %6 Baba Sahne ve Zorlu PSM, %5 Süreyya Operası ve Profilo Büyük Sahne şeklinde mekân tercihleri sıralanmıştır. Bunların dışında Kadıköy'de ismi yazılan diğer tiyatrolar; %4 Entropi Sahne, %2 Craft Tiyatro, %1 Alt Kat Sanat, Ak'la Kara Tiyatro, Duru Tiyatro, Kadıköy Halk Eğitim, Koma Sahnesi ve Müjdat Gezen Tiyatrosu'dur. Tez alanı dışında olup yazılmış olan Kadıköy'deki diğer sahne %3 ile Caddebostan Kültür Merkezi'dir (Şekil 3.14).

İlk yapılan ankette ise verilen cevap sayısı 165'tir. En fazla tiyatrosu yazılan ilçe 10 ile Kadıköy olmuştur. Tiyatroya gitmek için ilk beşte tercih edilen ilçelerdeki tiyatro sayısına bakıldığında ise Şişli'den 7, Beyoğlu'ndan 4, Beşiktaş'tan 3 ve Üsküdar'dan 2 tiyatro yazılmıştır. En çok tercih edilen ilk beş sahne ise sırasıyla; Moda Sahnesi, Haldun Taner Sahnesi, Oyun Atölyesi ve aynı sayıda yazılan Zorlu PSM, Reşat Nuri Sahnesi ve beşinci olarak Tekel Sahnesi'dir. Kadıköy'de yazılan tiyatrolar ise; Baba Sahne, Süreyya Operası, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi, Entropi Sahne, Alt Kat Sanat, Duru Tiyatro ve Macide Tanır Sahnesi'dir.



Şekil 3.14 Katılımcıların tiyatroya gitmek için tercih ettikleri mekânlar (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Toplamda 200 kişiye yapılan bu iki anketin verilerine göre, kentlilerin tiyatro için en çok tercih ettiği ilçe Kadıköy olmuştur. Katılımcıların ikamet ettiği yerler ikinci ankette Maltepe, Ataşehir, Kadıköy ve Bakırköy'de yoğunlaşırken; ilk ankette Kadıköy, Üsküdar, Beşiktaş ve Şişli'de yoğunlaşmıştır. Buna rağmen Kadıköy'ün tiyatro için tercih edilen ilçe olması iki ankette de birbirine çok yakın oranlardadır. Kadıköy'ün kendi içinde en çok tercih edilen sahneleri Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerinde yer alanlardır. Burada bulunan çok sayıdaki tiyatrolar, çeşitli alternatiflerle oyun üretmekte ve farklı kesimlerden insanlara hitap edip onları bu bölgeye çekmektedir. %65 oranında sahne tercihini oyuncu ve sanatçıya göre belirleyen katılımcıların, Kadıköy'ü tercih etme sebepleri bu durumla örtüşmektedir. Kadıköy'ün konum olarak merkezi oluşu ve ulaşım hatlarının kesişiminde yer alması tiyatro tercihini %28 oranında konumuna göre yapan kentliler için Kadıköy'ü tercih edilebilir kılmaktadır.

4
KADIKÖY'DE TİYATRONUN GELİŞİMİ

Dördüncü bölümde Kadıköy'ün tiyatro yaşantısı ve günümüzde faaliyet gösteren 28 tiyatro mekânından salgın koşulları sebebiyle erişilebilen 22'sinin mekânsal ve yapılaşma özellikleri incelenmiştir. Şimdiye kadar Kadıköy'de faaliyet gösterdiği tespit edilen 78 tiyatronun kırılma dönemlerindeki tarihlere denk gelen Kadıköy haritaları üzerinden süreklilikleri sorgulanmıştır.

İstanbul'un en eski yerleşimlerinden biri olan ve sürekli büyüyüp gelişen Kadıköy, günümüzde kentin en merkezi yerlerinden biridir. "Harhadon, Harhedon, Khalkedonia, Khalkedon, Kalkedonya, Kalkedon, Halkidona; Kadı Köyü, Kadı Kövü, Kadiköy, Kadıköy" kaynaklarda çeşitli isimlerle anılan Kadıköy, tarih boyunca pek çok kültüre ve inanışa ev sahipliği yapmıştır. Kent İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı İmparatorluğu sınırlarına girmiş ve bu tarihten sonra Kadıköy'deki Müslüman nüfus giderek artmıştır. Türkiye Cumhuriyeti kurulana kadar Osmanlı egemenliğinde kalan yerleşim bugünkü Moda ve Yeldeğirmeni Semtlerinin sınırladığı alandır (Dursun, 2015) (Aktunç, 2010) (Kadıköy Belediyesi, 1995) (Soygeniş, ve diğerleri, 2001) (Belge, 1993) (Gökçen, 1988) (Aksel, 1993-1994).

Teoman ve Dursun'a göre Moda adı 20. yy'ın başlarında yörenin "moda" olmasıyla yaygınlaşmıştır. Yeldeğirmeni ise kentin un ihtiyacının karşılanması için I. Abdülhamid zamanında (1774-1789) buraya dört yel değirmeni yaptırılması ile kullanılmaya başlanmıştır. 1903'te bu değirmenlere ait tüm izler ortadan kalkmıştır. 1855'te İstanbul Şehremaneti yönetiminde olan Kadıköy, 1869'da Üsküdar Sancağı'nın yönetimine geçmiştir. 1930'lu yıllarda ilçe olup işlerini şube şeklinde yürütmüş, 1984 yılında ise İBB'ye bağlı ilçe belediyelerden biri olmuştur. 2009 yılında 28 mahallesinden 7'si yeni kurulan Ataşehir Belediyesi'ne bağlanmış ve Kadıköy ilçesi E-5 karayolunun Bostancı dâhil alt bölgesini kapsayacak şekilde sınırlanmıştır (Sağlam Kasapoğlu, Avcu Çallıoğlu, & Bitlis Özkun, 2014) (Aksel, 1993-1994) (Akbulut, 1993-1994) (Teoman, 1984) (Dursun, 2015)

Kadıköy, kendi içine kapalı yapısıyla ilk kuruluşundan itibaren 1850'li yıllara kadar "asıl kente" yiyecek temin etmekte ve üst düzey yöneticiler tarafından sayfiye yeri olarak tercih edilmektedir. Yeldeğirmeni ise 15. yy'da Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte canlanmaya başlamıştır. Evliya Çelebi Seyahatname'de, 17. yy'da Kadıköy'de bir Müslüman, yedi Rum mahallesi ve 600 bağ olduğundan bahsetmektedir. Bu yüzyılda Kadıköy Hasanpaşa, Kuşdili, Moda, Yoğurtçu Çayırı ve Uzunçayır'daki yaşantısıyla ön plana çıkmıştır. Kadıköy'de çayırlar sosyal hayatın aktığı yerler olmuştur (Ünlü B. , 2011) (Akbulut, 1993-1994) (Kütükçü, 2018) (Atılgan, 'Dünü, Bugünü, Yarını' Panelleri Kadıköy/Ümraniye-Çekmeköy-Sancaktepe-Ataşehir-Üsküdar-Beykoz/Adalar Değerlendirme Forumu, 2011).

18. yy'a gelindiğinde Kadıköy nüfusunun çoğunluğu Rumlar ve Türklerden oluşan 400 hanelik bir köydür. 1830'da, Batılı gezgin Miss Pardoe Kadıköy için "küçük, fakir ve soluk bir Rum kasabası" demiştir. 1850'lerden sonra siyasal ve toplumsal olarak başlayan Batılılaşma hareketleri kent dokusunda da etkisini göstermiş ve kentin çehresi toplumsal hayata entegre bir değişim geçirmiştir. 1860'daki büyük yangında dörtte üçü yanan Kadıköy'de ızgara planlı kent dokusu hâkim olurken kent Avrupai tarzda inşa edilmeye başlanmıştır. 1857'de başlayan düzenli vapur seferleriyle Kadıköy'ün İstanbul yakasıyla olan ilişkisi kuvvetlenmiş ve bölgeye rağbet artmıştır. 1874'te Haydarpaşa-İzmit Demiryolunun inşasıyla demiryolu hattı boyunca sayfiye olan yerler sürekli yerleşim yeri haline gelmiştir. 1885'te nüfusu 22.796 olan Kadıköy, Ermeniler, Levantenler, Museviler, Balkan muhacirleri ve Türklerle birlikte çok kültürlü bir nüfusa sahiptir. 19. Yy'ın sonlarında Kadıköy, hareketli, canlı, Levantenlerin köşkleriyle çevrili Avrupai bir görüntü çizerken, diğer taraftan meşhur bahçeleri ve çayırlarıyla sayfiye yeri niteliğindedir. Türker'in aktardığına göre 1862'de Skarlatos Vizantios Atina'da yayınlanan *Constantinople* kitabında Kadıköy hakkında şöyle yazmaktadır:

> "Birkaç yıl önce meydana gelen büyük yangında neredeyse tamamen yanıp kül olan Kadıköy şimdi batılı şehircilik kurallarına uygun olarak yeni baştan ve eskisinden çok daha iyi bir şekilde inşa edilmektedir. Böyle giderse, yakın bir gelecekte burası İstanbul'un en fazla rağbet edilen banliyösü olacaktır."

Benzer şekilde Maria Tsangari, 1900'lü yıllarda Kadıköy'de yaklaşık 25.000 kişi yaşadığından bahsetmekte ve Paris'te 1914'te yayınlanan *De Paris A Constantinople* adındaki seyahat rehberinde Kadıköy'den "1860 ve 1883

yangınlarından sonra yeniden şekillenen Kadıköy, günümüzde küçük bir Avrupa kentine benzemektedir" demiştir. I. Dünya savaşı öncesi Kadıköy, genellikle orta ve üst gelire sahip gayrimüslimlerin ve Levantenlerin yoğun olarak yaşadığı, İstanbul'un gözde bir konut bölgesi haline gelmiştir. Cumhuriyet öncesi İstanbul'un kamu ve altyapı hizmetleriyle en önemli yerleşimlerinden biri olan Kadıköy, Cumhuriyet'in ilk yıllarında aynı yaşantısını sürdürmüştür (Akbulut, 1993-1994) (Giz, 1998) (Türker O. , 2008) (Kütükçü, 2018) (Soygeniş, ve diğerleri, 2001).

Kadıköy, 1940'lara kadar az yoğunluklu, bahçelik alanların ve mesire yerlerinin çokça bulunduğu, sayfiye yeri niteliğindeki dokusunu bu yıla kadar devam etmiştir. 1950'lerde ise artan inşa faaliyetleri ile ahşap köşkler yerine apartmanlar yapılıp geniş yollar açılarak yerleşimin dokusu bozulmaya başlamıştır. Kadıköy merkezindeki çarşı giderek büyümüş, diğer yerleşimler de konut bölgesi olmanın yanında yoğun bir ticaret ve hizmet sektörü gelişmiştir. İstanbul'da 60'lı ve 70'li yıllarda Kadıköy Caferağa en çok nüfus alan mahallelerden biri olmuştur. Türker, 1950'den itibaren Kadıköy'ü terk eden Levantenler ve iyice azalan Rum nüfus ile birlikte, 1970'den itibaren Müslüman Türk nüfusuyla daha homojen bir Kadıköy olduğunu söyler. 1965'te çıkan Kat Mülkiyet Yasası'na kadar nispeten özgün niteliğini koruyan Yeldeğirmeni ve Moda'nın dokusunu oluşturan evler yıkılıp yerine bitişik nizam kat karşılığı apartmanlar yaptırılmıştır. 1973'te Boğaziçi Köprüsünün açılması, çevre yolunun Söğütlü Çeşme ve Uzunçayır bağlantılarıyla Kadıköy'e açılması bölgeyi ulaşım açısından daha da cazip hale getirmiştir. 1980'li yıllardan sonra doldurulmaya başlanan deniz ile birlikte Kadıköy'ün kıyı hattında ciddi bir değişim yaşanmıştır. 2012'de metronun ve 2013'te Marmaray'ın açılmasıyla bölge aktarma ve geçiş noktası haline gelmiştir (Atılgan, Kadıköy'de Zaman, 2019) (Belge, 1993) (Tümertekin, 1997) (Özsoysal & Balay, 2011) (Atılgan, 'Dünü, Bugünü, Yarını' Panelleri Kadıköy/Ümraniye-Çekmeköy-Sancaktepe-Ataşehir-Üsküdar-Beykoz/Adalar Değerlendirme Forumu, 2011) (Soygeniş, ve diğerleri, 2001) (Akbulut, 1993-1994) (Ünlü B. , 2011) (Giz, 1998) (Türker O. , 2008).

Giz'e göre eski Kadıköy, doğal güzelliklerinin yanında edebiyatçıların, tiyatrocuların, müzisyenlerin, sporcuların yaşadığı, doğanın ve toplumun nitelikli

bir seçkisidir. Kadıköy'ün, 1950'den itibaren durmadan büyüyen ve değişen yapılı çevresi ile toplumsal yapısı ve kentli profiliyle eski niteliklerini kaybetmesine rağmen, kendine has kimliğini tamamen yitirmemiştir (Kütükçü, 2018) (Giz, 1998).

4.1 Kadıköy'de Tiyatro Yaşantısı

Kadıköy küçük bir yerleşim yeri olmasına rağmen 1850'lerden itibaren oldukça renkli ve canlı bir tiyatro yaşantısına sahiptir. Yesari, "temaşa hayatı" denilince akla ilk Direklerarası'nın geldiğini ancak o dönemlerde Kadıköy'ün de oldukça renkli ve canlı bir "temaşa hayatı" olduğunu söylemektedir. Aynı zamanda çayırlarda oynan orta oyunlarına ve salaş tiyatrolardaki çeşitli oyunlara kalabalık seyirci gruplarının rağbet ettiğinden de bahsetmektedir. Tanzimat Döneminden itibaren Anadolu yakasının tiyatro yaşantısının önemli bir kısmı Avrupa yakasındaki tiyatro topluluklarının genellikle yaz aylarında düzenledikleri şehir içi turnelerden oluşmuştur. Kapalı tiyatro sayısının sınırlılığı sebebiyle genellikle açık mekânlarda oynanan oyunlar önce Kadıköy'de birkaç gün sonra Üsküdar, Beykoz gibi diğer yerlerde turnelerine devam etmiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra da devam eden bu durum sınırlı sayıda kapalı mekânı olan tiyatroları, alternatif olarak sinema salonlarını kullanılmaya yöneltmiştir. Kadıköy'de yerleşik tiyatro topluluklarıyla gösterimler 60'lı yıllarda, mekânsal değişim ise 90'lı yıllarda başlamıştır (Özsoysal & Balay, 2011) (Yesari, 1987).

Özsoysal ve Balay ile Kütükçü, Kadıköy'deki tiyatro yaşantısına ilişkin elimize geçen en eski verinin 1852'de seyyah Tgeophile Gautier'in Moda Burnu'nda seyrettiği orta oyunu olduğu düşünülen bir oyun için yazdıklarını söyler: "Moda burnundaki tiyatro, doğu biçiminde oturulmuş olan seyirciler için serili halıların sınırlandırdığı sert topraktan bir alan; kadınlarsa bir çeşit hangarda toplanmış bulunuyorlardı. Ne kulis, ne fon bezi, ne sahne önü rampası vardı…" (Kütükçü, 2018) (Özsoysal & Balay, 2011).

Özsoysal ve Balay'a göre diğer veri ise 1856 yılına Mühürdar'da bir tiyatro olduğuna dairdir. Kadıköy için önemli bir eğlence mekânı olmanın yanında tiyatro temsillerine ev sahipliği de yapan Mühürdar Gazinosu, aynı isimdeki caddenin sonundan sahile kadar inen Mühürdar Bahçesi'nin içinde yer almıştır. Mühürdar

Bahçesi sadece yaz aylarında tiyatro temsillerine, müzikli eğlencelere ve düğünlere ev sahipliği yapmıştır. 6/7 Eylül 1955 olaylarında hasar gören kapalı alanı bir daha açılmamış ancak bahçesi çay bahçesi olarak 1960'ların ortalarına kadar varlığını sürdürmüştür. İlerleyen yıllarda yerine apartmanlar yapılmıştır (Türker O. , 2008) (Özsoysal & Balay, 2011) (Giz, 1998) (Ekdal, Kapalı Hayat Kutusu Kadıköy Konakları, 2004).

Giz ve Ekdal, bir diğer eğlence yeri için Söğütlüçeşme Caddesi ile Halitağa caddesinin kesişiminde sağda Halitağa Çeşmesi'nin arkasında yer alan Zamboğlu Bahçesi ve tiyatrosundan bahseder. Ekdal'a göre, Kadıköy'deki ilk sessiz film bu bahçe sinemasında gösterilmiştir. Giz, 1920'ye gelindiğinde bu tiyatronun yerinde olmadığından söz eder. İki cadde arasında kalan alanın diğer kısmı Yavuztürk Sokağı'na kadar Kadıköy'ün en revaçta eğlence yerlerinden birisi olan Mısırlıoğlu Bahçesi'dir. 1870'te Mısırlıoğlu ailesi tarafından bahçenin içine bir köşk yaptırılmıştır. 1890'dan sonra Kadıköylülerin eğlence yeri olarak bahçe, üç bölüme ayrılmış olup, bahçenin sağında tek katlı uzun bina olan köşkün ahırı kışlık sinema ve tiyatro, orta alandaki köşk ve ön bahçesi gazino ve sol taraftaki bahçe alanı (Yavuztürk Sokağı tarafı) yazlık sinema ve tiyatro olarak kullanılmıştır. Darülbedayi'den ayrılan tiyatrocular ve çeşitli tuluat kumpanyaları oldukça kalabalık seyirci gruplarına temsiller vermiştir. Daha bu bahçenin ve köşkün yerine de apartmanlar yapılmıştır (Giz, 1998) (Ekdal, Kapalı Hayat Kutusu Kadıköy Konakları, 2004) (Atılgan, Yeldeğirmeni, 2017) (Ekdal, Bizans Metropolünde İlk Türk Köyü Kadıköy, 1996).

Giz, Mısırlıoğlu'ndan sonra önemli bir diğer eğlence yerinin Kuşdili Çayırı olduğunu söyler. Çayır, günümüzde apartmanlarla çevrili büyük bir otopark olan eski Salıpazarı'nın yerindedir. Ekdal'a göre, çayırı bu kadar popüler yapan bir tarafındaki Hamdi'nin Gazinosu ve diğer tarafındaki Kuşdili Tiyatrosu ve Sinemasıdır. Hamdi'nin Gazinosu müzikli eğlencelerin ana mekânıyken, tiyatrolara da ev sahipliği yapmıştır. 1927'de dans modasının yükselmesiyle gözden düşmeye başlayan Hamdi'nin Gazinosu'nun yerini Belvu ve Mühürdar gazinosu almaya başlamıştır. Meşrutiyet yıllarında yaptırıldığı düşünülen Kuşdili Sinema ve Tiyatrosu Tuluatın merkezi olmuştur. Dikdörtgen planlı, yüksek tavanlı ve tek kat localı yapının ilk adı Şehbal'dir. Sonradan Hilal ve Lale isimlerini alsa

bile asıl kullanılan ismi Kuşdili Tiyatro ve Sinemasıdır. 1927'de Süreyya Sinemasının açılmasıyla gözden düşmüş ve 1966'dan sonra Tramvay Müzesi haline getirilmiştir. Günümüzde ise Kadıköy itfaiye istasyonu olarak hizmet vermektedir (Yesari, 1987) (Kütükçü, 2018) (Ekdal , Gazinocu Hamdi, 2008) (Alus, 2005) (Ekdal, Bizans Metropolünde İlk Türk Köyü Kadıköy, 1996) (Giz, 1998).

Kütükçü ve Ekdal, 1912 yılında Kurbağalı Dere'nin yanındaki Yoğurtçu Çayırı'nda daha küçük çaptaki başka bir tiyatronun daha varlığından bahsetmekte ancak net bir bilgi olmadığını söylemektedir. Kütükçü'nün İsmail Dümbüllü'den aktardığına göre ilk kanto, 19. yy'ın sonlarında bu tiyatroda oynanmıştır. I. Dünya savaşı zamanında kapalı kalan tiyatro 1920 yılında tekrar gösterimlerine başlamıştır. (Ekdal, Bizans Metropolünde İlk Türk Köyü Kadıköy, 1996) (Kütükçü, 2018).

Türker, Moda Caddesi ve Devriye Sokak'ın kesişiminde yer alan Moda Park Bahçe Sineması'ndan söz etmektedir. Tahta iskemlelerle kurulan seyir düzeniyle yaz aylarında film ve tiyatro topluluklarına ev sahipliği yapmıştır. 1962-1965 yılları arasındaki yaz aylarında gösterimlere devam edilmiş, 65'ten sonra ise yapılaşma faaliyetleriyle bu boşluk da apartmanlarla doldurulmuştur (Türker O. , 2008).

Kadıköy'ün tiyatro olarak yapılan en eski binası bugün Rexx Sinemasının bulunduğu yerde olan Apollon Tiyatrosudur. Kadıköy Tiyatrosu, Kışlık Tiyatro ve Yunanca kaynaklarda Theatron Halkidonas isimleriyle de anılan Apollon tiyatrosu, Özsoysal ve Balay'a göre Rum banker Zanni Stefanos Skilitçis tiyatro yapılması için bu arsayı Rum Ortodoks Kilisesinin vakfına bağışlamasıyla, vakıf tarafından 1873'te yaptırılmıştır. İlk ismi Febüs olan Apollon tiyatrosu 1915'e kadar sadece tiyatro olarak kullanılmıştır. O tarihten sonra sinema gösterimlerine de yer veren bina 1922'de isim değiştirerek Hale Sineması olmuştur. 1960'ta yıktırılan tiyatro binasının yerine 1961'de mimar Maruf Önal tarafından günümüze ulaşan sinema binası yapılmış ve Reks Sineması adıyla gösterimlerine başlamıştır. Reks ismi ilerleyen yıllarda Rexx olarak değiştirilmiştir (Şekil 4.1). Başlangıçta üç katlı locaları ve balkonlarıyla 1100 kişilik sinema salonu ve bodrum katında düğün salonu olan bina; 80 sonrasında sinemalardaki krizle beraber balkonu öne kadar uzatılıp altı ve fuayenin boş kısımları küçük sinema salonları

yapılarak 6 salonlu bir sinema ve düğün salonu yeme içme yeri olarak düzenlenmiştir. Rexx, Kadıköy'de günümüze kadar kent içi konumunu koruyarak gelebilmiş en eski tiyatro yapısının izidir. Yıllarca yıkılması tartışılan yapı Kovid-19 salgınının ülkemizde görülmesinden birkaç gün sonra kapadığını duyurmuştur. (Giz, 1998) (Evren, 1993-1994) (Atılgan, Kadıköy'de Zaman, 2019) (Özsoysal & Balay, 2011) (Atılgan, Yeldeğirmeni, 2017) (Türker O. , 2008) (Ekdal, Bizans Metropolünde İlk Türk Köyü Kadıköy, 1996).



Şekil 4.1 Reks Sineması (Url-17)

Süreyya Operası, Süreyya İlmen tarafından Kadıköylülerin tiyatro, sinema, konser, dans, balo gibi sosyal ve kültürel ihtiyacını karşılamak için yaptırılmıştır (Şekil 4.2). 1923'te yapımına başlanıp 1927'de açılan Süreyya Operası sahnesinin yapımı tamamlanamadığı için 1933 yılına kadar sinema ve zengin dekor gerektirmeyen tiyatro oyunlarına ev sahipliği yapmış ve o dönemlerde Süreyya Paşa Tiyatro ve Sineması olarak anılmıştır. Günümüzde otopark olan arka bahçesi 1936'da yazlık sinema olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fuayesi Paris'teki Champs Elysees Tiyatrosundan, iç mekânı da Alman Tiyatrolarından referansla tasarlanmıştır. 1950 yılında kültürel faaliyetlerde kullanmak üzere Darüşşafaka Cemiyeti'ne verilen bina için 2004 yılında Süreyya Paşa'nın binanın ana işlevi olarak düşündüğü operaya çevrilmesi fikri ortaya çıkmıştır. Bina 49 yıllığına Kadıköy Belediyesi tarafından kiralanmıştır. Mimar Cafer Bozkurt tarafından hazırlanan rölöve ve restorasyon projelerine göre opera için gerekli mekanlar da ilave

edilerek bina Süreyya Operası olarak yapılışındaki amaca uygun şekilde 2007'de tekrar açılmıştır. Türker'e göre 2007'de Opera olarak açılana kadar alt salonu sinema üst salonu ilk düğün salonu sonrasında tiyatro olarak kullanılmıştır (Akçura, Evren , & Salman, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 1993-1994) (Ünlü B. , 2011) (Katoğlu, Gürsel, & Aydemir, 2007) (Martin, 2010) (İlmen, 2001) (Ekdal, Bizans Metropolünde İlk Türk Köyü Kadıköy, 1996) (Türker O. , 2008).



Şekil 4.2 Süreyya Operası 1950'li yıllar (Url-18)

Yesari'ye göre, 1935'te açılan Halkevinin ilk binası Apollon Tiyatrosunun karşısında yer alırken, 1941'de Apollon'un yazlık tiyatrosunun bulunduğu şimdiki halk eğitim merkezinin yerine taşınmıştır. Halkevi'nin yeni binası için 1938'de açılan yarışmayı kazanan mimar Rüknettin Güney'in projesi uygulanmıştır. Binada, tiyatro salonu, sinema salonu, kitaplık, çalışma ve spor salonu bulunmaktadır (Şekil 4.3). 1939-1950 aralığında Halkevi olarak, 50'de Halkevlerinin kapatılmasıyla 1953'e Kadıköy Halk Eğitim Merkezi adını almış ve günümüze kadar gelmiştir (Giz, 1998) (Atılgan, Kadıköy'de Zaman, 2019) (Koç, 1993-1994) (Batur, 2015) (Ekdal, Bizans Metropolünde İlk Türk Köyü Kadıköy, 1996) (Yesari, 1987) (Özsoysal & Balay, 2011).



Şekil 4.3 Kadıköy Halkevi proje yarışmasında birinci olan projenin maketi (Url-19)

Atılgan ve Giz'e göre, Mütareke yıllarında (1918-1922) Yeldeğirmeni Duatepe Sokaktaki tren yolunun bitişiğindeki balkonlu ve localı Yeldeğirmeni Sineması, Siroçkin[19] isimli bir Rus tarafından yaptırılmıştır. Özsoysal ve Balay'a göre 1906'da bir dönem tiyatro gösterimlerine de ev sahipliği yapan bina Yeldeğirmeni'nin eğlence hayatı için oldukça önemlidir. Yeldeğirmeni sineması bir süre sonra isim değiştirerek, Özen Sineması ismiyle 1970 yılına kadar hizmet vermiştir. Sinema 2013 yılında tadilat geçirmiştir. Şu an Kadıköy Belediyesi Tasarım Atölyesi olarak kullanılmaktadır (Atılgan, Yeldeğirmeni, 2017) (Giz, 1998) (Özsoysal & Balay, 2011).

Cumhuriyetle birlikte temsillere devam eden mekânların yanında yeni tiyatro mekânları da ortaya çıkmıştır. 1927'de Süreyya Operası yapıldıktan sonra Bahariye Caddesi'nin[20] en simgesel yapısı haline gelmiştir. Moda'nın en ünlü caddesi olan Bahariye Caddesi temsil mekânlarının yoğunlaştığı, özellikle sinemaların Moda'daki merkezi haline gelmiştir. Yesari'ye göre, evlerde televizyonun olmadığı 1935-1941 yılları arasında Kadıköy'de de sinemalar çok popülerdi ve Kadıköy'deki yaşantıyı oldukça etkiliyordu. Bu tarihlerde hem sinema hem de tiyatro olan açık hava sahneleri varken yeni sinema binaları da yapılmıştır. Özsoysal ve Balay'a göre aynı yıllarda tiyatroya ev sahipliği yapan tiyatro dışı

[19] Rus Musevisi olan Siroçkin'in, Yeldeğirmeni Sinemasını, Kuşdili Tiyatrosu ve Sinemasını, günümüzde Opera Pasajı'nın olduğu yerdeki Opera Sinemasını, Opera Sineması yapılmadan 1920'li yıllarda aynı yerdeki yazlık sinemayı ve Halkevi'nin yerindeki Apollon yazlık sinemasını işlettiği bilinmektedir (Giz, 1998).

[20] General Asım Gündüz Caddesi

mekânları ise Süreyya Sineması, Opera Sineması ve Hale Sinemasıdır. 1940'lardan itibaren yine Bahariye'deki Hakan Sineması, Moda Park Bahçe sineması, Kadıköy Sineması ve Moda Sineması da tiyatro topluluklarına yer vermekteydi. Yesari, bu tarihlerde hem sinema hem de tiyatro olan Yoğurtçu Parkı'ndaki açık hava sahnesinin varlığından söz eder. 90'lı yıllara kadar tiyatro topluluklarına ev sahipliği yapan bu sinemalar 60 ve 70'li yıllarda faaliyetlerine aktif devam etmiştir. En popüler salonlar, "Opera Sineması, Süreyya Sineması (Balo salonu), Kadıköy Sineması ve Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'dir." 2000'li yılların başlarından itibaren Kadıköy'de özel tiyatrolar hızla artmaya başlamıştır. Bunlardan ilki günümüze kadar gelen Oyun Atölyesi'dir (Yesari, 1987) (Belge, 1993) (Özsoysal & Balay, 2011).

Özsoysal ve Balay'a göre Anadolu yakasını özellikle Kadıköy'ü ayrıştıran ise seyircisidir. Seyircinin farklılıklara ve yeniliklere açık entelektüel tavrı farklı tarzdaki amatör denemelere ve Darülbedayi ile ters düşen tiyatroculara kucak açmıştır. Modern tiyatromuzun kurucusu sayılan Muhsin Ertuğrul, tuluatın usta ismi Kel Hasan, sahneye çıkan ilk Müslüman Türk kadını Afife Jale ve sahneye çıkan ilk kadın oyuncu Ermeni Ağavni Hamsiyan ilk defa Kadıköy'de sahneye çıkmışlardır. Tiyatro tarihimiz açısından önemli "ilklerin" Kadıköy'den çıkmasında seyircinin bu tutumu da oldukça önemlidir. Afife Jale'nin Apollon Tiyatrosu'nda sahneye ilk çıkışında başlayan olaylar karşısında Kadıköy'deki seyircilerin Jale'nin yanında yer alması buranın seyircisinin yenilikçi ve özgürlükçü tavrının ilk göstergelerinden biridir. Giz'in aktardığına göre, 1 Mayıs 1983'te Milliyet Gazetesindeki köşe yazısında Haldun Taner Muhsin Ertuğrul'un bir oyun çıkışı dağılan seyirci topluluğuna bakıp "biliyor musun, bunların üçte biri Kadıköylüdür. …biz Ferah'ta temsiller verirken de böyleydi. Yine üçte bir. Bugün bu oran belki beşte ikiye bile çıkmıştır" diyerek Kadıköy'deki kişilerin tiyatroya olan ilgisini ortaya koymuştur (Giz, 1998) (Ünlü B. , 2011) (Önce, 1998) (Özsoysal & Balay, 2011).

Kadıköy'de seyirciyi daha çok tiyatroyla ilişki içine sokacak kolektif etkinlikler düzenlenmektedir. 1 Temmuz 2021'de 19.su başlayan Kadıköy Belediyesi Çocuk Tiyatro Festivali, her yıl Göztepe Selamiçeşme Özgürlük Parkı'nda Temmuz aynın 15 günü boyunca devam etmektedir. Kadıköy Belediyesi Tiyatro Festivali ise,

Temmuz 2019'da 17. Kez düzenlenmiş olup 2020 yılında salgın sebebiyle iptal edilmiştir. Tiyatro Festivali 15 gün sürmekte olup Göztepe Selamiçeşme Özgürlük Parkı'nda seyircileriyle buluşmaktadır. Kadıköy merkezli diğer bir tiyatro etkinliği ise, Kadıköy Tiyatroları Platformu'nun Belediye desteği ile düzenlediği Kadıköy Tiyatro Şenliği'dir. 2019 yılında 4.sü düzenlenen Tiyatro Şenliği 15-30 Ekim tarihlerinde "17 yetişkin oyunu, 5 çocuk oyunu, 4 seminer ve 8 atölyeden" oluşan programıyla Kadıköy'deki tiyatro hareketliliğine katkı koymaktadır (Url-20)(Şekil 4.4). Kadıköy Belediyesi ve Kadıköy Tiyatroları Platformu'nun birlikte yürüttüğü diğer proje ise "Benim Komşum Tiyatro"dur. 2019 yılının Ocak ayının ilk haftalarında gerçekleştirilen 3. Döneminde 6 tiyatro tarafından yürütülen proje Kadıköy'de ikamet eden katılımcılara "tiyatronun mutfağını" tanıtmayı amaçlamaktadır (Url-21). Kadıköy merkezli olmayan ama Kadıköy'deki tiyatroların da aktif katılımını içeren İstanbul Tiyatro Festivali ise, ilk olarak 1989 yılında gerçekleştirilmiştir. 24.sü 14 Kasım-1 Aralık 2020 tarihleri arasında düzenlenmiş olup salgın şartları sebebiyle hem sahnelerde hem de dijital platformlarda seyircileriyle buluşmuştur (Url-22)(Url-23).

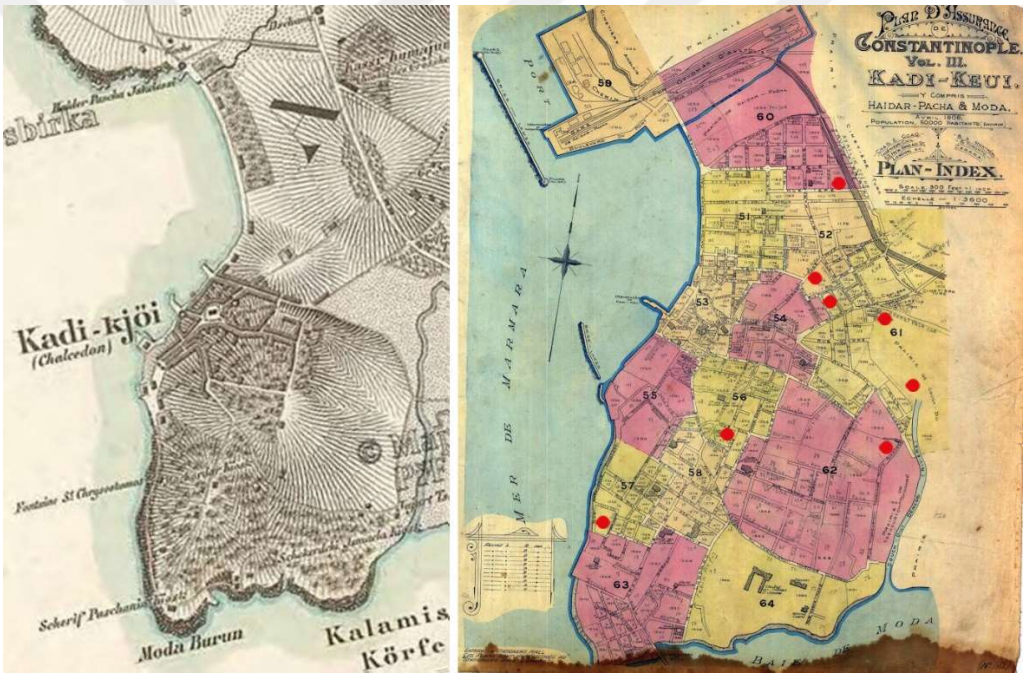


Şekil 4.4 2018 Kadıköy tiyatro şenliği (Url-24)

4.2 Kırılma Dönemleri Kadıköy Tiyatroları

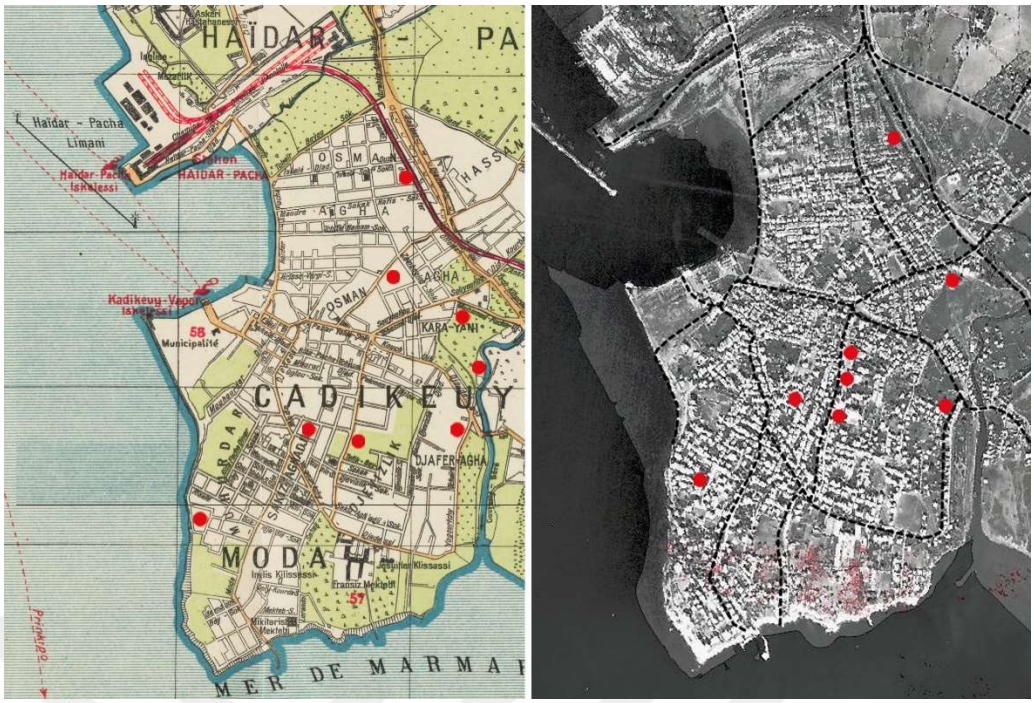
Norberg-Schulz'a göre, mimarlar somut ürünler ortaya koyarken asıl amaçları yerin ruhunun temsili olup, insanlara kimlik ve aidiyet kazandırmaktır. Bireyin kimliğinden bahsedebilmek için mimari ortamın her aşamasında sağlanan sürekliliklerin, katman katman anlamlandırılması ve ilişki kurabilmesi gerekmektedir (Norberg-Schulz, Existence, Space & Architecture, 1971)

(Norberg-Schulz, Yer Kavramı Bağlamında Eski Çevrelerde Yapılaşma, 2001). Norberg-Schulz'un bahsettiği "sürekliliklerin katman katman anlamlandırılması" için izlenecek yol, üçüncü bölümde belirlenmiş olan on kırılma döneminin denk geldiği tarihteki Kadıköy haritaları üzerinde, o tarihlerde Kadıköy'de faal olan tiyatroların işaretlenerek bağlamlarına yerleştirilmesidir. Kırılma dönemi haritaları kullanılırken aynı tarihteki haritanın kullanılmasına dikkat edilmiş ancak bulunamaması durumunda bulunabilen en yakın tarihteki harita kullanılmıştır. Haritalar üzerine işaretlenen tiyatrolar o dönemde faal olanlar olduğundan dolayı dönemler arasında açılıp kapananları yansıtmamaktadır. Dönemler arası tiyatro mekânlarındaki hareketlilik sonuç ve öneriler bölümünde ayrıca ele alınmıştır.



Harita 4.1 1839 Tanzimat Fermanı (Url-25) – 1908 II. Meşrutiyet dönemi (Url-26) haritaları

Tanzimat Fermanı ile birlikte gelen Batı etkisi, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun mekâna bağlı gelişmeyen yapısına ters düşmesiyle tiyatro mekânlarının yapımına başlanmıştır. 1839 Tanzimat Dönemi için kullanılan 1842 tarihli Moltke Haritası'nda hiç tiyatro mekânı yokken, 1908 Meşrutiyet dönemi için kullanılan 1904 Goad Haritası'nda 8 tiyatro mekânının varlığı görülmektedir (Harita 4.1).



Harita 4.2 1923 Cumhuriyet'in ilanı (Url-27) – 1946 Çok partili hayata geçiş (Url-1) haritaları



Harita 4.3 1960 Askeri darbesi (Url-1) – 1971 Askeri darbesi (Url-1) haritaları

Meşrutiyet döneminden sonra tiyatro mekânlarında bir değişim yaşanmamış ve bu durağanlık 1923 ile 1946 dönemlerinde devam etmiştir (Harita 4.2). Çok partili hayata geçiş döneminin sonu olan 1960'a gelindiğinde sürecin baskılayıcı ortamı tiyatro sayısını 7'ye düşürmüştür. 1960 sonrası ülkede hâkim olan özgürlükçü

ortam tiyatro mekânları üzerinde Kadıköy'de de kendini göstermiş ve tiyatro sayısı 10'a çıkmıştır (Harita 4.3).



Harita 4.4 1980Askeri darbesi (Url-1) – 2001 Ekonomik krizi (Url-1) haritaları

1980'e gelindiğinde 70'lerden itibaren süren baskılar Kadıköy'deki tiyatro sayısına yansımazken, 2001'e gelinen 21 yıllık süreçte mekân sayısı sadece 1 artarak 11 olmuştur (Harita 4.4).

2001 sonrası ise Kadıköy tiyatrolarında asıl değişim başlamış ve 2013'e kadar 12 yıllık süreçte 10 tiyatro daha Kadıköy'deki tiyatro yaşantısına dâhil olmuştur. Bahariye Caddesi aksında ve Rexx'in çevresinde yoğunlaşan gruplaşmalar 2013 Gezi Direnişi sonrasında daha da artmış ve 7 yıl içerisinde bölgeye 13 tiyatro mekânı daha eklenmiştir. Bu tarihten sonra 2020 Kovid-19 salgınına kadar Yeldeğirmeni'ne doğru ilerleyen kümelenmelerle birlikte 34 tiyatro mekânına sahip olan Kadıköy, 2021 Haziran ayı itibariyle 5 tiyatro mekânının kapanarak tiyatro dokusundan ayrıldığı bir süreç yaşamaktadır (Harita 4.5).



Harita 4.5 2013 Gezi direnişi (Url-1) – 2020 Kovid-19 küresel salgını (Url-1) haritaları

4.3 Kadıköy Tiyatroları

Kadıköy'ün 1850'lerden beri süregelen aktif tiyatro yaşantısında çok sayıda tiyatro açılmış ve kapanmıştır. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren Kadıköy'de kendini gösteren özel tiyatrolar için hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşandığından bahsedilmektedir. Değişimin, belirlenen kırılma dönemlerinde Kadıköy tiyatroları üzerindeki etkisini tespit edebilmek için en eski bilgimiz olan Mühürdar Bahçesi'nden başlayarak 2019 yılında en son açılan Tiyatro Kale'ye kadar bir tablo hazırlanmıştır (Tablo 4.1). Tabloda verilen bilgiler, hangi yıl açılıp kapandığı, tiyatro olmadan önceki işlevi, kapanan tiyatro mekânları için sonraki işlevi, etkinlik türleri, seyirci sayıları ve yer aldıkları mahalledir.

Tabloda dikkati çeken, bazı mekânların ilk tiyatro veya sinema olarak kullanılmaya başlandığı 60'lı ve 70'li yıllardan sonra kısa aralıklarla farklı tiyatro topluluklarına ev sahipliği yaparak isim değiştirmesidir. Sinema olup tiyatro temsillerine de ev sahipliği yapan ya da sinema olup tiyatroya dönüştürülen birkaç yıl içinde tekrar sinemaya çevrilen mekânların varlığı görülmüştür. Bu mekânlara tablo içerisinde yer verilmiştir. Tabloda tez alanı içerisindeki 60'lardan itibaren

canlanan, 2000'lerden itibarense oldukça hızlı bir değişim geçiren özel tiyatroların hepsinin tespit edilip edilemediği bilinememektedir.

Araştırmalar esnasında, ismi geçen ama hakkında detaylı bilgilerin bulunamadığı tiyatrolar da olmuştur. 1935-1941 yılları arasında And, tiyatro temsillerinin verildiği Kızağacı Sineması ve Lale Bahçesi'nden bahsetmektedir. Yesari, 1940 sonrası bu tarihlerde hem sinema hem de tiyatro olan Yeldeğirmeni'nde açık hava sahnesinin varlığını söylemektedir. 70'lerin sonu 90'ların başında Özsoysal ve Balay Süreyya Sineması'nın yan sokağındaki Ocak Sineması'ndan bahsetmektedir. Bengü, Saint Joseph Fransız Tiyatrosu'nun varlığını söylemiştir. Bu tiyatrolar hakkında kendi kaynaklarında ve diğer kaynaklarda başka bilgi bulunamamış olup bu sebeplerle hazırlanan tabloya eklenmemiştir. Tabloda tiyatroların başındaki numaralarda lejant yapılmıştır. Lejanta göre;

Faal olan tiyatrolar Salgın sürecinde kapanan tiyatrolar Kapanmış tiyatrolar

Tablo 4.1 Kadıköy tiyatroları (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

No	Sahnenin Adı	Açılış Tarihi	Kapanış Tarihi	Kullanılan Mekânın Önceki İşlevi	Tiyatro Mekânının Sonraki İşlevi	Etkinlik Türü	Salonun Seyirci Sayısı	Yer Aldığı Mahalle
1	Süreyya Operası	1927	-	Köşk ve bahçesi	-	Opera, Bale	537	Osmanağa Mah.
2	Kadıköy Halk Eğitim Merkezi	1953	-	Kadıköy Halkevi	-	Tiyatro	550	Caferağa Mah.
3	Haldun Taner Sahnesi	1989	-	Hal Binası	-	Tiyatro	286	Caferağa Mah.
4	Barış Manço Kültür Merkezi	2002	-	Çağdaş Eğitim Merkezi Salonu	-	Tiyatro	146	Caferağa Mah.
5	Oyun Atölyesi	2002	-	Dükkân	-	Tiyatro	186	Caferağa Mah.
6	Nazım Hikmet Kültür Merkezi	2004	-	Ermeni okulu	-	Tiyatro	350 (yazlık) 115 (kışlık)	Osmanağa Mah.
7	Müjdat Gezen Tiyatrosu	2006	-	Pasaj içinde dükkân	-	Tiyatro	210 (4 salon)	Osmanağa Mah.
8	Moda Sanat Tiyatrosu Macide Tanır Sahnesi	2008	-	Sinema Salonu	-	Tiyatro	80	Osmanağa Mah.

Tablo 4.1 Kadıköy tiyatroları (devamı)(Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

9	Duru Tiyatro	2008	-	Kadıköy A.L. Tiyatro Salonu	-	Tiyatro	300	Caferağa Mah.
10	Tiyatro 34	2010	-	İş merkezi içinde depo	-	Tiyatro	80	Caferağa Mah.
11	Ak'la Kara Tiyatro	2011	-	Bahariye Sanat Merkezi	-	Tiyatro	160	Caferağa Mah.
12	Livingroom	2011	-	Denizcilik işletmesi	-	Tiyatro, Konser	40-50	Caferağa Mah.
13	Altkat Sanat	2012	-	Pasaj içinde depo	-	Tiyatro	40-50	Caferağa Mah.
14	İstanbul-impro Sahne	2013	-	Kahvehane	-	Tiyatro	60	Osmanağa Mah.
15	Kılçık Mekân	2013	-	Birahane	-	Tiyatro, Konser	80+60 (2 Salon)	Osmanağa Mah.
16	Moda Sahnesi	2013	-	Moda Sineması	-	Tiyatro, Konser	233-277	Caferağa Mah.
17	Karma Drama	2014	-	Damacana deposu	-	Tiyatro, Konser, Film	40	Hasanpaşa Mah.
18	Craft Tiyatro	2014	-	Müzik okulu	-	Tiyatro	100	Zühtüpaşa Mah.
19	Entropi Sahne	2015	-	Kafe	-	Tiyatro	50	Osmanağa Mah.
20	Eylül Sahne	2016	-	Kafe	-	Tiyatro	60	Rasimpaşa Mah.
21	Bahane Kültür Salon	2016	-	Kafe - bar	-	Tiyatro	50	Caferağa Mah.
22	Baba Sahne	2017	-	Tiyatro Seyirlik	-	Tiyatro	232	Caferağa Mah.
23	Hayal Meal	2017	-	Apart	-	Tiyatro	80	Rasimpaşa Mah.
24	Boa Sahne	2019	-	Penguen Sahne	-	Tiyatro	140	Caferağa Mah.
25	Tiyatro Dell'arte	2019	-	Ajans	-	Tiyatro	64	Rasimpaşa Mah.
26	Perdesiz Sahne	2019	-	Dükkân	-	Tiyatro	50	Rasimpaşa Mah.
27	Koma Sahne	2019	-	Dükkân	-	Tiyatro, Konser, Söyleşi	70	Hasanpaşa Mah.
28	Tiyatro Kale	2019	-	Theatron Kadıköy	-	Tiyatro	110	Osmanağa Mah.
29	Yeldeğirmeni Theatron	2019	2021	Güzel Sanatlar Merkezi	-	Tiyatro	60	Osmanağa Mah.
30	Öykü Sahne	2010	2020	Düğün Salonu, Sinema Tek	-	Tiyatro	76+30 (2 Salon)	Caferağa Mah.
31	Küçük Salon	2014	2020	Dövme Salonu	Çerçeve Dükkânı	Tiyatro	40	Caferağa Mah.
32	Gösteri Sanatları Merkezi	2016	2020	Depo	İmalathane	Tiyatro	65+50 (2 Salon)	Osmanağa Mah.

Tablo 4.1 Kadıköy tiyatroları (devamı)(Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

33	Rexx Sineması	1962	2020	Yeni bina öncesinde (Hale Sineması)	-	Sinema	930 (6 Salon)	Caferağa Mah.
34	Taşra Kabare	2016	2019	Kafe - bar	Kafe - bar	Tiyatro	120	Caferağa Mah.
35	Kadıköy Theatron	2015	2019	Pasaj içinde dükkân	Tiyatro Kale	Tiyatro	120	Osmanağa Mah.
36	Kadıköy Sineması	2018	-	Kadıköy Sineması ve Tiyatrosu	-	Sinema, Tiyatro	368	Osmanağa Mah.
37	Kadıköy Sineması ve Tiyatrosu	1964	2018	İnşa Fonksiyonu (Tiyatro)	Kadıköy Sineması	Tiyatro, Sinema	300/368	Osmanağa Mah.
38	Çırak Sahne	2017	2018	Marangoz	Boş	Tiyatro	50-60	Rasimpaşa Mah.
39	Penguen Sahne	2017	2018	Dora Sahne	Boa Sahne	Tiyatro	120	Caferağa Mah.
40	Dora Sahne	2016	2017	Levent Kırca Tiyatrosu	Penguen Sahne	Tiyatro	132	Caferağa Mah.
41	Levent Kırca Tiyatrosu	2015	2016	İş merkezi içinde depo	Dora Sahne	Tiyatro	130	Caferağa Mah.
42	Dostlar Tiyatrosu	2016	2016	Mahmut Paşa Konağı, Kadıköy Lisesi	Boş	Açık hava Tiyatro	-	Caferağa Mah.
43	Tiyatro Seyirlik	2013	2014	Ateri Salonu	Baba Sahne	Tiyatro	200	Caferağa Mah.
44	Kadıköy Hakan Sineması	1970'li yıllar	1980'li yıllar	Özel Kadıköy Tiyatrosu	Ateri salonu	Sinema, Tiyatro	200 (?)	Caferağa Mah.
45	Özel Kadıköy Tiyatrosu	1967	1970'li yıllar	İnşa Fonksiyonu (Tiyatro)	Kadıköy Hakan Sineması	Tiyatro	200 (?)	Caferağa Mah.
46	Kadıköy Sanat Tiyatrosu (KaST)	2007	2014	Ofis	Ofis	Tiyatro	95	Caferağa Mah.
47	Moda Sineması	1984	2013	Kafkas Sineması	Moda Sahnesi	Sinema, Tiyatro	600 (2 Salan)	Caferağa Mah.
48	Kafkas Sineması	1969	1984	Pasaj	Moda Sineması	Sinema, Tiyatro	600 (2 Salan)	Caferağa Mah.
49	Kargart	2000	2009	Rum evi	Kafe - bar	Tiyatro	50	Caferağa Mah.
50	Bahariye Sanat Merkezi	2008	2009	Brodway Sineması	Ak'la Kara Tiyatro	Tiyatro	260	Caferağa Mah.
51	Broadway Sineması	-	-	Bahariye Yıldız Sineması	Bahariye Sanat Merkezi	Sinema	260	Caferağa Mah.
53	Bahariye Yıldız Sineması	-	-	Abdullah Şahin Tiyatrosu	Broadway Sineması	Sinema, Tiyatro	260	Caferağa Mah.
54	Abdullah Şahin Tiyatrosu	-	-	Enis Fosforoğlu Tiyatrosu	Bahariye Yıldız Sineması	Tiyatro	260	Caferağa Mah.

Tablo 4.1 Kadıköy tiyatroları (devamı) (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

55	Enis Fosforoğlu Tiyatrosu	1982	1985	Depo	Abdullah Şahin Tiyatrosu	Tiyatro	260	Caferağa Mah.
56	Yeldeğirmeni (Özen) Sineması	1906	2000'li yılların başı	-	Atölye	Sinema, Tiyatro	-	Rasimpaşa Mah.
57	İstanbul Cep Tiyatrosu (Engin Özer Cep Tiyatrosu)	1992	1990'lı yılların sonu (?)	Dükkân (?)	Konut + Ticaret	Tiyatro	-	Osmanağa Mah.
58	Tevfik Gelenbe Tiyatrosu	1975	1994	Kadıköy İl Tiyatrosu	Dükkân	Tiyatro	-	Caferağa Mah.
59	Kadıköy İl Tiyatrosu	1968	1975	-	Tevfik Gelenbe Tiyatrosu	Tiyatro	-	Caferağa Mah.
60	Cinema Paradiso	2005	2016	Hollywood Sineması	Dükkân	Sinema	425 (?)	Caferağa Mah.
61	Hollywood Sineması	1996 (?)	2005	Bizim Tiyatro	Cinema Paradiso	Sinema	425 (?)	Caferağa Mah.
62	Bizim Tiyatro	1987	1990	Ercan Sineması Kadıköy KVSM	Dükkân	Tiyatro	425	Caferağa Mah.
63	Ercan Sineması Kadıköy KVSM	1973 (?)	1987	Sinema	Bizim Tiyatro	Sinema, Tiyatro	425	Caferağa Mah.
64	Yoğurtçu Açık Hava Tiyatrosu	1900	1984	Kır gazinosu	Konut + Ticaret	Yazlık sinema ve tiyatro	-	Osmanağa Mah.
65	Tevfik Gelenbe Tiyatrosu	1973	1975	Güneri Kocatepe Opera Tiyatrosu	Opera Pasajı	Tiyatro	200	Osmanağa Mah.
66	Güneri Kocatepe Opera Tiyatrosu	1967	1973 (?)	Kadıköy Opera Sineması	Tevfik Gelenbe Tiyatrosu	Sinema, Tiyatro	200	Osmanağa Mah.
67	Kadıköy Opera Sineması	1938 1940	1967	Yazlık sinema	Güneri Kocatepe Opera Tiyatrosu	Sinema, Tiyatro	200	Osmanağa Mah.
68	Kuşdili Tiyatrosu	1890	1967	Boş arsa	(Tramvay müzesi) - Kadıköy İtfaiyesi	Tiyatro, Sinema	-	Osmanağa Mah.
69	Moda Park Bahçe Sineması	1962	1965	Boş arsa	Konut	Yazlık Sinema, Tiyatro	-	Caferağa Mah.
70	Hale Sineması	1932	1961	Hale Tiyatrosu	Reks Sineması	Sinema	400 (?)	Caferağa Mah.
71	Hale Tiyatrosu	1923	1932	Apollon Tiyatrosu	Hale Sineması	Tiyatro, Sinema	400	Caferağa Mah.
72	Apollon Tiyatrosu	1873	1923	Boş arsa	Hale Tiyatrosu	Tiyatro, Sinema	400	Caferağa Mah.
73	Mühürdar Yazlık Tiyatrosu	1856 (?)	1955-1960	Mühürdar Ahmet Efendi Konağının bahçesi	Konut	Varyete, Dans, Yazlık Sinema	-	Caferağa Mah.

Tablo 4.1 Kadıköy tiyatroları (devamı)(Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

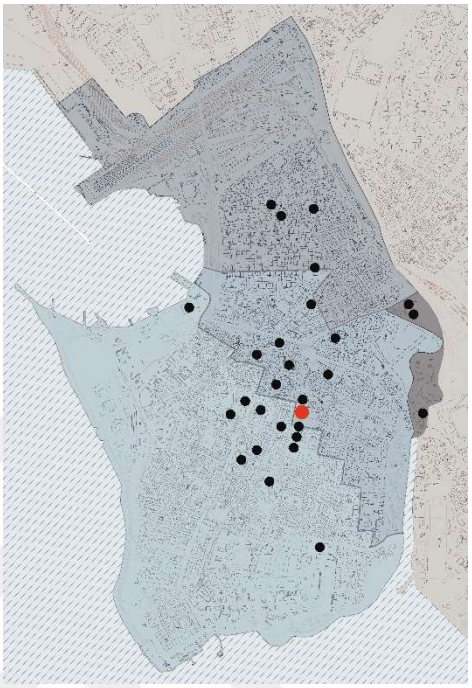
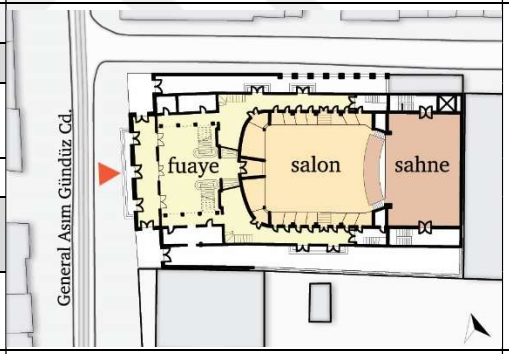
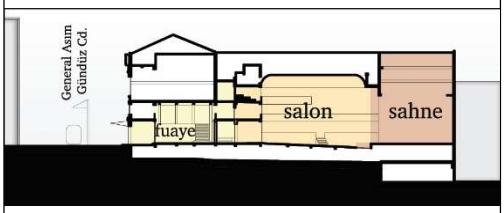
74	Kadıköy Halkevi	1941	1951	Apollon Yazlık sineması	Kadıköy Halk Eğitim Merkezi	Tiyatro	550	Caferağa Mah.
75	Kadıköy Halkevi (ilk yeri)	1935	1941 (?)	Köşk	Konut	Tiyatro	-	Caferağa Mah.
76	Apollon Yazlık Sineması	1920 (?)	1938	Bahçe	Halkevi	Yazlık Sinema	-	Caferağa Mah.
77	Hamdi'nin Gazinosu	1900	1928	Boş arsa	Konut+ticaret (Craft'ın yapı adası)	Dans, Tiyatro	-	Osmanağa Mah.
78	Mısırlıoğlu Sinema ve Tiyatrosu	1890	1925 (?)	Boğos Mısırlıoğlu'na ait konak ve bahçesi	Konut + Ticaret	Yazlık-Kışlık Sinema, Tiyatro	-	Rasimpaşa Mah.
79	Zamboğlu Sinema ve Tiyatrosu	1899 (?)	1920	Zamboğlu konağı ve bahçesi	Konut + Ticaret	Yazlık-Kışlık Sinema, Tiyatro	-	Rasimpaşa Mah.

2021 yılı Haziran ayı itibariyle günümüzde faal durumda olan tiyatrolara ilişkin değerlendirme için 2019 yılının son aylarından itibaren yapılan alan çalışmaları sonucunda iletişim kurulabilen her tiyatro için bir tablo hazırlanmıştır (Tablo 4.2) (Tablo 4.3) (Tablo 4.4) (Tablo 4.5) (Tablo 4.6) (Tablo 4.7) (Tablo 4.8) (Tablo 4.9) (Tablo 4.10) (Tablo 4.11) (Tablo 4.12) (Tablo 4.13) (Tablo 4.14) (Tablo 4.15) (Tablo 4.16) (Tablo 4.17) (Tablo 4.18) (Tablo 4.19) (Tablo 4.20) (Tablo 4.21) (Tablo 4.22) (Tablo 4.23). Çalışmaya başlanan tarihlerde alanda tespit edilip o yıl içinde kapanan Kadıköy Theatron ve Taşra Kabare, çalışmaya başlandıktan sonra yine 2019 yılı içinde açılıp ilave edilen Tiyatro Dell'arte, Perdesiz Sahne, Koma Sahne ve Tiyatro Kale tez alanı için başlangıçta söylenen hızlı değişimin bir göstergesidir. 2020 Mart ayında ülkemizde etkili olan Kovid-19 salgını sebebiyle perde açamayan ve destek alamayan tiyatrolar oldukça zorlu bir dönemden geçmektedir. Salgın nedeniyle tez alanında dört tiyatro ve bir sinema kapanmıştır. Apollon tiyatrosunun günümüzdeki izi olan Rexx yıllardır kapanmamak için mücadele verirken salgın koşulları karşısında önünü göremeyip 11 Mart 2020'de ilk vakanın görülmesinden dört gün sonra kapandığını ilan etmiştir. Devamında Gösteri Sanatları Merkezi, Küçük Salon, Öykü Sahne ve son olarak 1 Mayıs 2021'de Yeldeğirmeni Theatron da kapandığını duyurmuştur. Bu gelişmeler neticesinde faal olarak alanda 28 tiyatro kalmıştır. Bunlardan altı tanesi

salgın sebebiyle halen sahnelerini açmamaktadır. Müjdat Gezen Tiyatrosu, Craft Tiyatro, Moda Sanat Tiyatrosu Macide Tanır Sahnesi ve Living Room ile iletişim kurulmuş ancak bu şartlarda şu an yardımcı olamayacakları cevabı alınmıştır. Tiyatro 34 ise yerine farklı zamanlarda ziyaretler yapılması, aralıklarla telefonla aranması, mail atılması ve instagram üzerinden mesaj gönderilmesine rağmen hiçbirine dönüş alınamadığı için iletişim kurulamayan tek tiyatro olmuştur. Bu süreçte tiyatro salonlarında tadilata giden Bahane Kültür Salon, Barış Manço Kültür Merkezi ve Haldun Taner Sahnesi'ne de erişilememiştir. Ancak Haldun Taner Sahnesi ve Barış Manço Kültür Merkezi'nin kaynaklardan erişilebilen çizimleri sayesinde tablolara eklenmiştir. Tablolarda mekânın yapılaşma şekli, kentle olan bağlantıları ve yerinde hızlıca alınan ölçüleri neticesinde genel hatlarıyla yapılan rölöve çizimlerine yer verilmiştir. Tablolarda yer alan bilgiler çoğunlukla yerinde yapılan görüşmelerle elde edilmiş olup literatürden bulunan her bilgi ve çizim için kaynak verilmiştir.

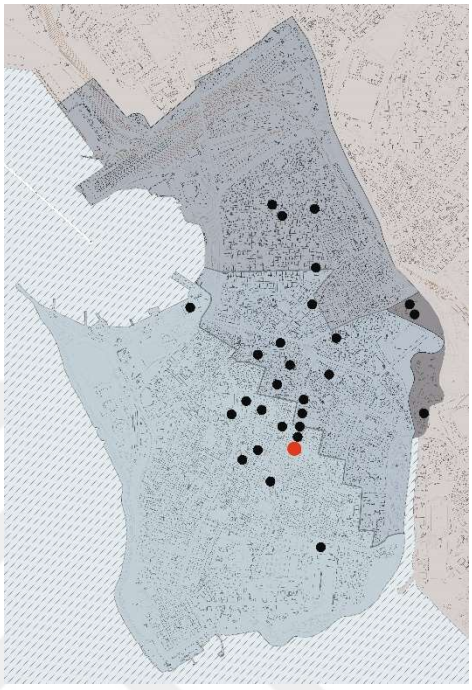
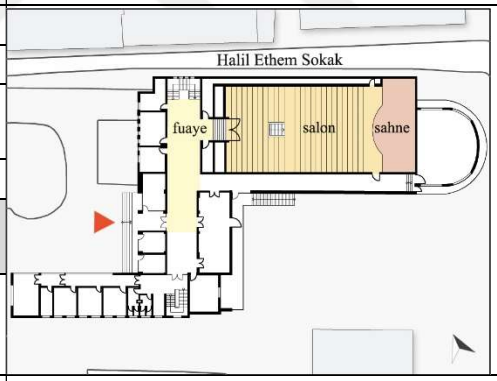
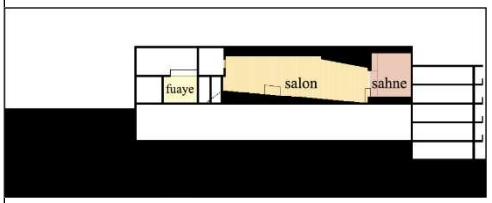
4.3.1 Süreyya Operası

Tablo 4.2 Süreyya Operası. Çizimler (Özsoysal & Balay, 2011), fotoğraf (Url-28)

Yapının inşa tarihi	1927		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Opera		
Yapının ilk kullanımı	1927-1950 sinema		
Yapının Süreyya Operası olarak kullanılmaya başlanması	27/10/2007		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	İtalyan sahne, çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	537		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	2		
Girişini aldığı yer	General Asım Gündüz Caddesi		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar			
Kat sayısı	3 (bodrum+zemin+1)		
Sokak giriş kotu	+0.50		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Arka bahçesinin ilk kullanımı yazlık sinema iken; şu an bitişik nizamda katlı otopark bulunmaktadır.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin Fotoğrafı**
Süreyya Paşa anılarında 'Kadıköylülerimizin sinema ve tiyatro ihtiyacını temin etmekle beraber Kadıköy'ümüze bir şeref vermeyi düşünmüş, konser, konferans, dans, balo, çay, nişan, düğün merasimi gibi içtimai ve medeni ihtiyaçlarımızı da nazarı itibaren alarak büyük bir salonun da sinemamıza ilavesine karar vermiş…' diyerek anlatmaktadır (İlmen, 2001).			

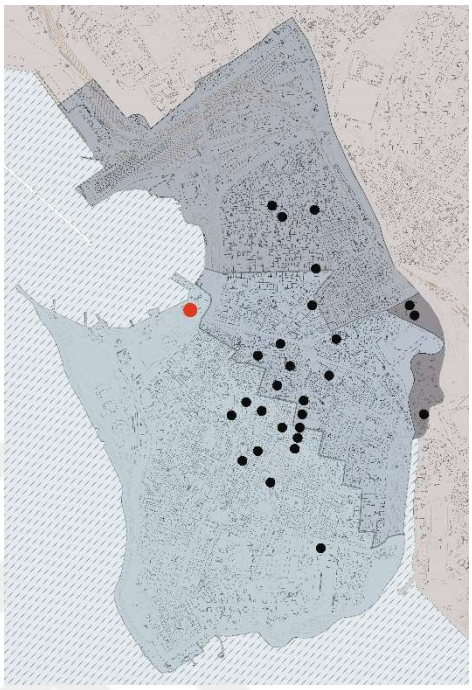
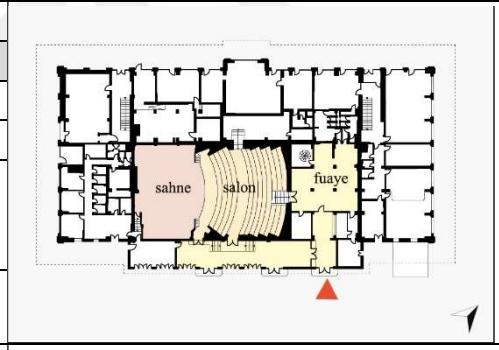
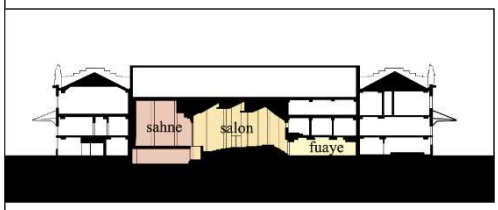
4.3.2 Kadıköy Halk Eğitim Merkezi

Tablo 4.3 Kadıköy Halk Eğitim Merkezi. Çizimler (Özsoysal & Balay, 2011) (Url-19)

Yapının inşa tarihi	1941		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Kadıköy Halkevi		
Yapının ilk kullanımı	Halkevi		
Yapının Kadıköy Halk eğitim Merkezi olarak kullanılmaya başlanması	1953		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	550		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	3		
Girişini aldığı yer	General Asım Gündüz Caddesi		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar	Spor salonu, kurslar		
Kat sayısı	4 (Zemin + 1.kat + 1. ve 2. Bodrum kat)		
Sokak giriş kotu	+0.80		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Ayrık nizam		
Arsa kullanımı	Ön bahçeli olarak tasarlanmış yapı Kadıköy'de imaj noktası niteliğindedir.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy? 1938'de Kadıköy Halkevi için açılan proje yarışması sonucunda birinci olan bu proje 1953'ten beri Halk Eğitim Merkezi olarak hizmet vermektedir.			**Sahnenin**

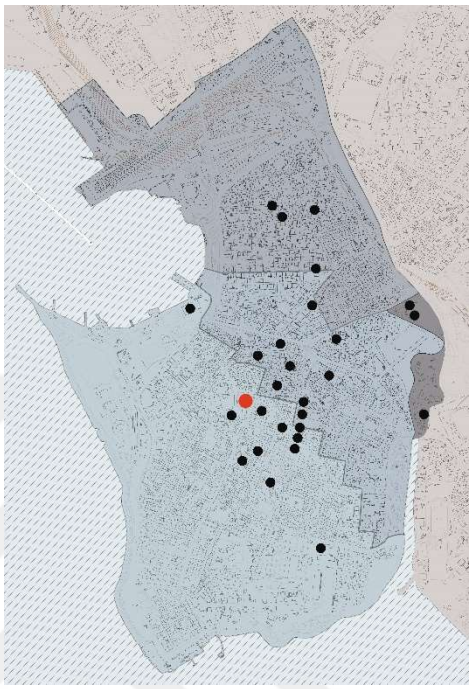
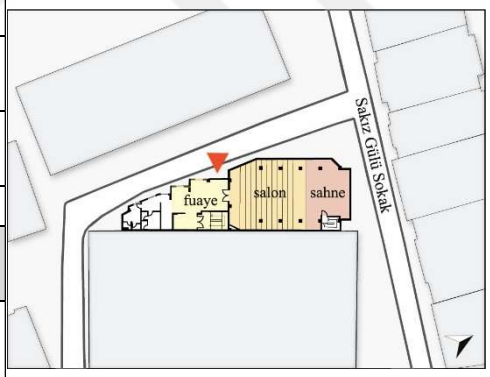
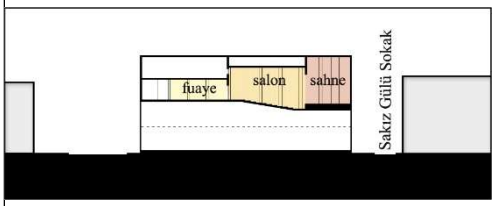
4.3.3 Haldun Taner Sahnesi

Tablo 4.4 Haldun Taner Sahnesi. Çizimler (Url-29), fotoğraf (Url-30)

Yapının inşa tarihi	1927		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Hal binası		
Yapının ilk kullanımı	Hal binası		
Yapının Haldun Taner Sahnesi olarak kullanılmaya başlanması	1989		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	286		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	4		
Girişini aldığı yer	Rıhtım Caddesi		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar			
Kat sayısı	3 (zemin + 2 kat)		
Sokak giriş kotu	+0.10		
İlişkili olduğu yapılar	İ.Ü. Devlet Konservatuarı, İBB beyaz masa		
Yapılaşma şekli	Ayrık nizam		
Arsa kullanımı	Rıhtımda tek başına yer alan yapı imaj noktası niteliğindedir. Yapının çevresi tamamen yaya sirkülasyonuna açıktır.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin**
Hal binası olarak yapılan yapı, bu kullanımında beklenen faydayı sağlayamadığı gibi gerekçelerle yıkılmak istenmiştir. 1984'te restorasyon geçiren yapı İstanbul Üniversitesi'ne tahsis edilmiş ve 1989'da Şehir Tiyatroları tarafından kullanılmaya başlanmıştır.			

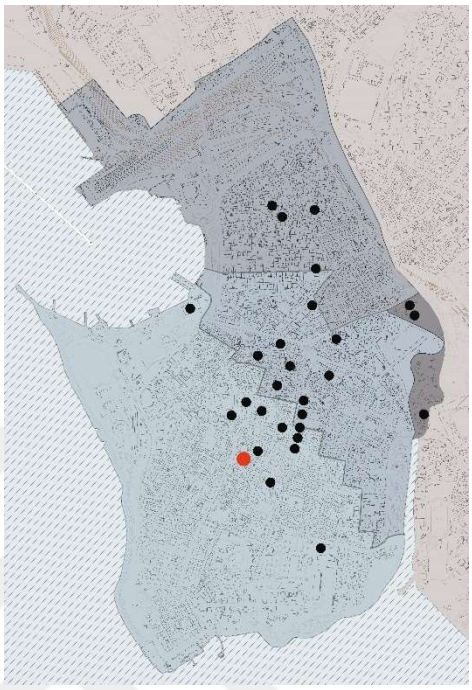
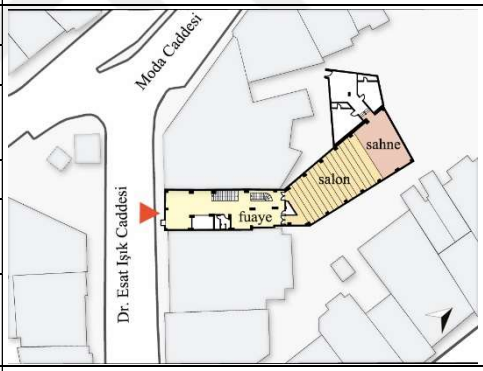
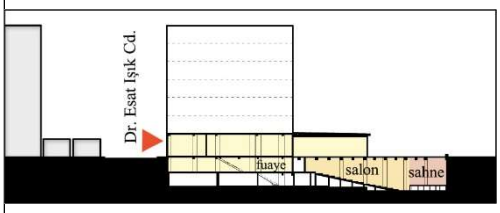
4.3.4 Barış Manço Kültür Merkezi

Tablo 4.5 Barış Manço Kültür Merkezi. Çizimler (Özsoysal & Balay, 2011), fotoğraf (Url-31)

Yapının inşa tarihi	1998		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Çağdaş Eğitim Merkezi		
Yapının ilk kullanımı	Çağdaş Eğitim Merkezi Salonu		
Yapının Barış Manço Kültür Merkezi olarak kullanılmaya başlanması	2002		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	146		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	3		
Girişini aldığı yer	Sakız Gülü Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar	Sergiler, konserler, söyleşiler		
Kat sayısı	3 (Zemin + 1. ve 2. Kat)		
Sokak giriş kotu	+0.80		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (1 cephe)		
Arsa kullanımı	Sakız Gülü Sokak'a bağlanan yoldan girişini alan yapı, üçgen bir alana yerleşmiştir.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin**
Kadıköy Belediyesi Çağdaş Eğitim Merkezi'nin salonu olan ve etkinliklere ev sahipliği yapan bina, 2002'de Kadıköy Belediyesi Barış Manço Kültür Merkezi ismini almıştır.			

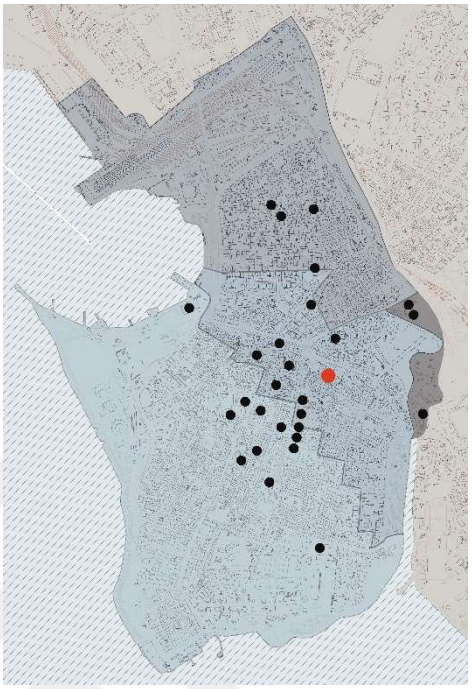
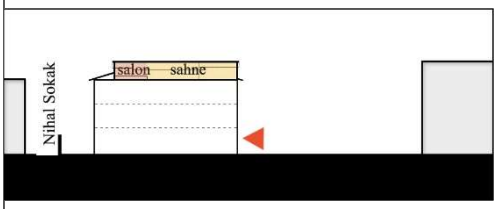
4.3.5 Oyun Atölyesi

Tablo 4.6 Oyun Atölyesi. Çizimler (Özsoysal & Balay, 2011)

Yapının inşa tarihi	1982 sonrası		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Dükkân		
Yapının ilk kullanımı	Tesisatçı		
Yapının Oyun Atölyesi olarak kullanılmaya başlanması	2002		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	İtalyan sahne, çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	209		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	1		
Girişini aldığı yer	Dr. Esat Işık Caddesi		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar	Kafe		
Kat sayısı	3 (zemin+1. ve 2. bodrum)		
Sokak giriş kotu	+0.25		
İlişkili olduğu yapılar	Antre Kafe Bar		
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Arka bahçesi hem tiyatronun kafe alanı olarak hem de gündelik zamanda 'Antre Kafe Bar' ismiyle canlı müzik ve stand-up gösterileriyle hizmet vermektedir.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin Fotoğrafı**
Kadıköy ve Beşiktaş'ın merkezi yerlerinde tiyatro açmak için mekan arayışına başlayan Oyun Atölyesi ekibi, başkalarının sinema salonu açabilmek için inşaat işlerine başladığı ancak sonrasında sinema salonu fikrinden vazgeçtiği bu mekanla karşılaşmış ve hâlihazırda inşaat durumundaki yeri tercih etmiştir.			

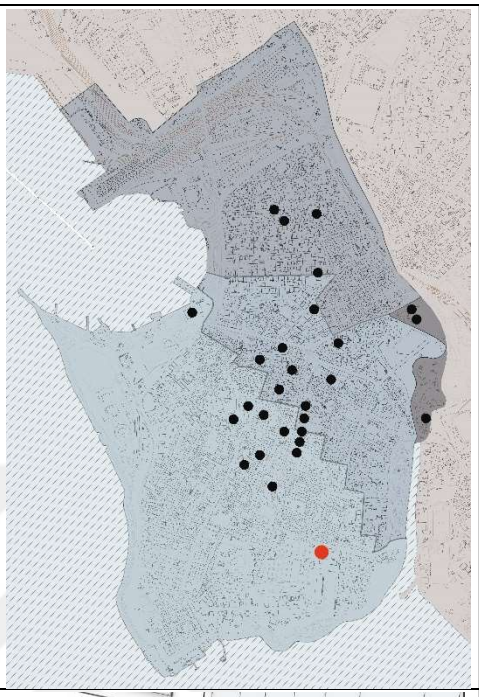
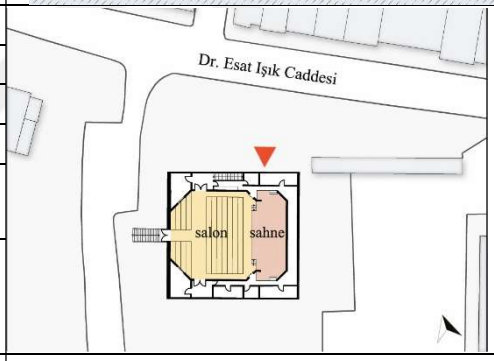
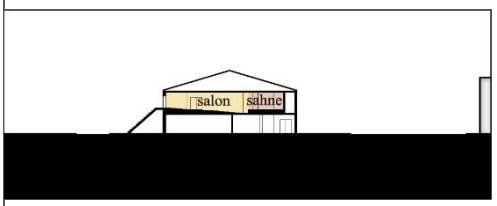
4.3.6 Nazım Hikmet Kültür Merkezi

Tablo 4.7 Nazım Hikmet Kültür Merkezi. Fotoğraf (Url-32)

Yapının inşa tarihi	1909		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Okul		
Yapının ilk kullanımı	Anarad Hıgutyun Ermeni Okulu		
Yapının Nazım Hikmet Kültür Merkezi olarak kullanılmaya başlanması	2004		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	115 (kapalı) + 350 (bahçe)		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	2		
Girişini aldığı yer	Ali Suavi Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar	Atölyeler + kafe		
Kat sayısı	3 (zemin + 2 kat + çatı arası)		
Sokak giriş kotu	+12.00		
İlişkili olduğu yapılar	Piraye Kafe, kütüphane		
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Köşe parselde yer alan yapı Piraye Kafe olarak kullanılan geniş bir bahçenin içindedir.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy? Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı tarafından kurulan Nazım Hikmet Kültür Merkezi çeşitli yerlerin ardından merkezini Kadıköy'e taşımış ve buraya bağlı çeşitli illerde ve ilçelerde kültür evleri ve gösteri merkezleri kurmuştur (Özsoysal & Balay, 2011).			**Sahnenin Fotoğrafı**

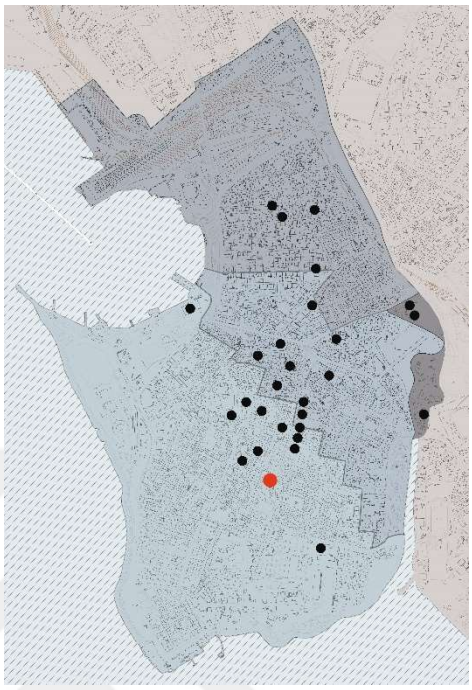
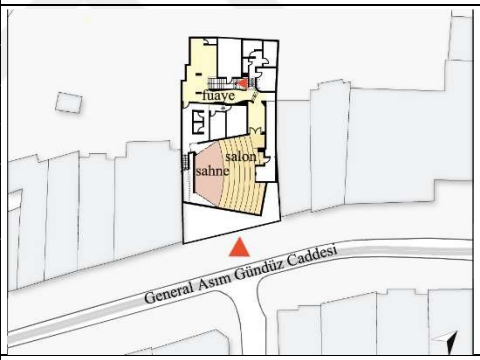
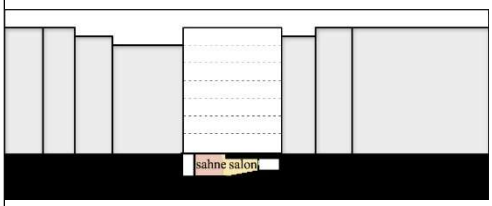
4.3.7 Duru Tiyatro

Tablo 4.8 Duru Tiyatro. Fotoğraf (Url-33)

Yapının inşa tarihi	1955		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Okul		
Yapının ilk kullanımı	Maarif Koleji		
Yapının Duru Tiyatro olarak kullanılmaya başlanması	2008		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	300		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	1		
Girişini aldığı yer	Dr. Esat Işık Caddesi		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar	Atölyeler		
Kat sayısı	2 (zemin + 1 kat)		
Sokak giriş kotu	+0.10		
İlişkili olduğu yapılar	Kadıköy Anadolu Lisesi		
Yapılaşma şekli	Ayrık nizam		
Arsa kullanımı	Kadıköy Anadolu Lisesi'nin bahçesi içinde yer alan binanın zemin katında tiyatronun fuayesi ve okulun kütüphanesi bulunmaktadır.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin**
Kadıköy Anadolu Lisesi'nin daveti üzerine Duru Tiyatro bu mekâna yerleşmiştir.			

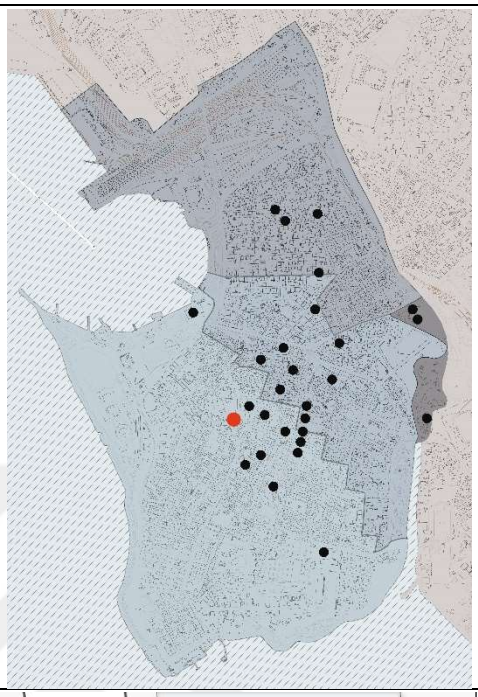
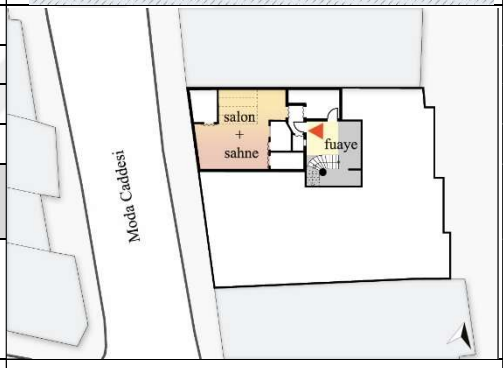
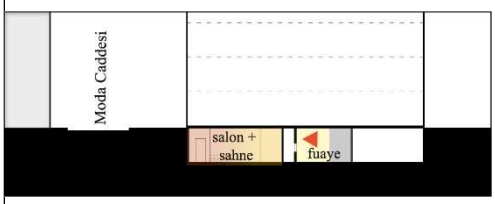
4.3.8 Ak'la Kara Tiyatro

Tablo 4.9 Ak'la Kara Tiyatro. Fotoğraf (Url-34)

Yapının inşa tarihi	1960'lı yıllarda		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Depo		
Yapının ilk kullanımı	Enis Fosforoğlu Tiyatrosu		
Yapının Ak'la Kara Tiyatro olarak kullanılmaya başlanması	2011		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	160		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	0		
Girişini aldığı yer	Pasajın içinden		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar			
Kat sayısı	1 (1. bodrum kat)		
Sokak giriş kotu	-4.00		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Pasajın zemin katından açılan bir kapıyla bir alt kattaki tiyatroya ulaşım sağlanmaktadır.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy? Mekânın, 1980'lerin başından itibaren tiyatro ve sinema faaliyetleriyle sanat hayatının içinde olması Ak'la Kara Tiyatro olarak buraya yerleşmelerinin temel nedeni olmuştur.			**Sahnenin**

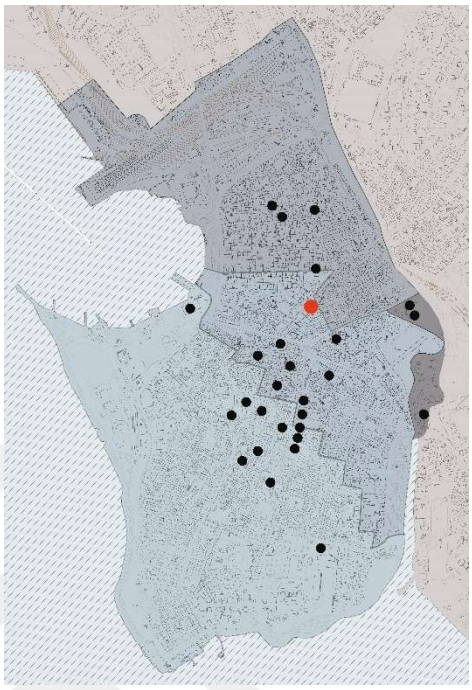
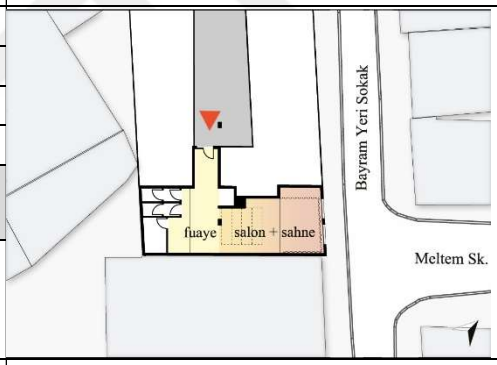
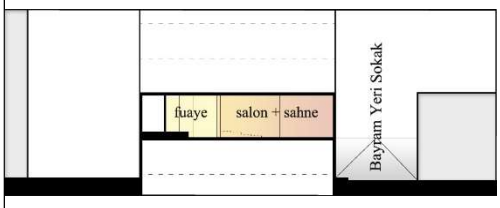
4.3.9 Alt Kat Sanat

Tablo 4.10 Alt Kat Sanat

Yapının inşa tarihi	1960 öncesi		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Depo		
Yapının ilk kullanımı	Depo		
Yapının Altkat Sanat olarak kullanılmaya başlanması	2012		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Kara kutu		
Seyirci kapasitesi	40-50		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	0		
Girişini aldığı yer	Pasajın içinden		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/500**
Ek fonksiyonlar	Atölyeler		
Kat sayısı	1 (1. bodrum kat)		
Sokak giriş kotu	-3.00		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Pasajın 1. bodrum katında yer alan tiyatronun girişi, komşu ticari mekânlarla paylaştığı ortak bir holden sağlanmaktadır. Hol aynı zamanda fuaye alanı olarak da kullanılmaktadır.		**Kesit Ö:1/5 00**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin**
Yıllarca Kadıköy'de tiyatro yapan Altkat Sanat'ın yönetmeni Nevzat Süs, buraya olan aşinalığı sebebiyle Kadıköy'e yerleştiklerini ifade etmiştir.			

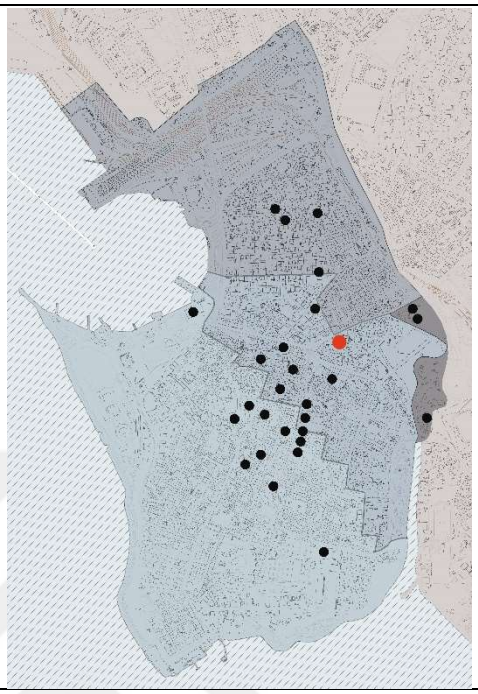
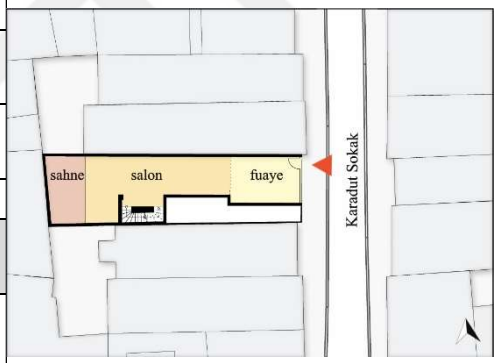
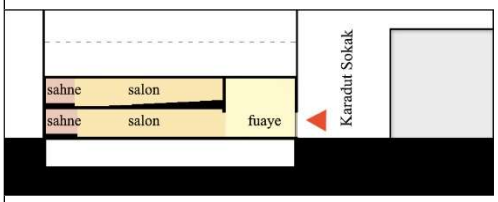
4.3.10 İstanbulimpro Sahne

Tablo 4.11 İstanbulimpro Sahne. Fotoğraf (Url-35)

Yapının inşa tarihi	1970 sonrası		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Dükkân		
Yapının ilk kullanımı	Kahvehane		
Yapının İstanbulimpro olarak kullanılmaya başlanması	2013		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Kara kutu		
Seyirci kapasitesi	60		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	1		
Girişini aldığı yer	Pasaj içi		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/500**
Ek fonksiyonlar	Atölyeler		
Kat sayısı	1		
Sokak giriş kotu	+0.15		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Pasajın zemin katında yer alan tiyatronun girişi, komşu ticari mekânlarla paylaştığı ortak bir holden sağlanmaktadır.		**Kesit Ö:1/500**
Açıklama – Neden Kadıköy? İlk olarak Beyoğlu'nda faaliyet gösteren İstanbulimpro, Beyoğlu'nun değişen profili neticesinde tiyatro yapmak için elverişli olduğunu düşündükleri Kadıköy'e taşınıp buraya yerleşmişlerdir.			**Sahnenin Fotoğraf**

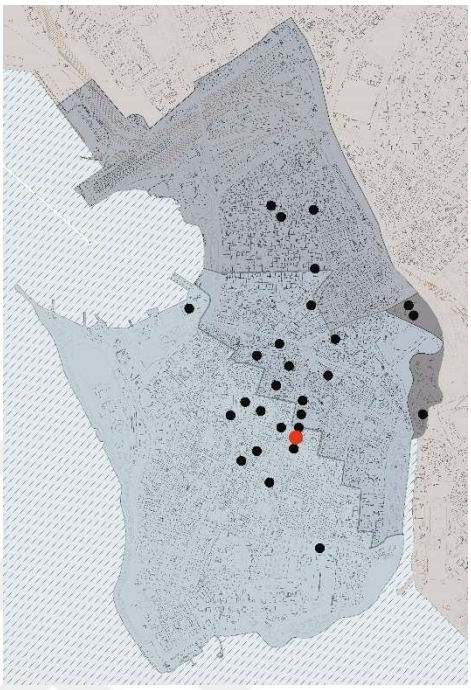
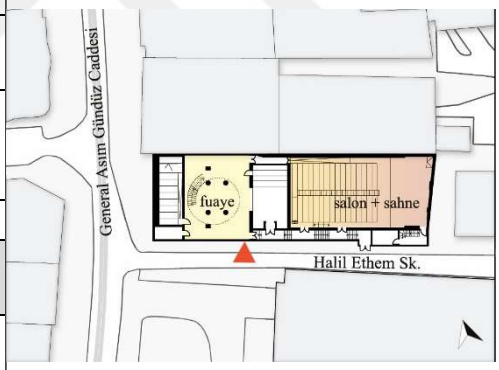
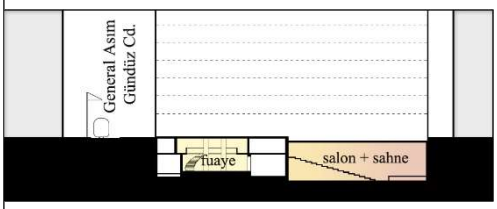
4.3.11 Kılçık Mekân

Tablo 4.12 Kılçık Mekân. Fotoğraf (Url-36)

Yapının inşa tarihi	1970 sonrası		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Dükkân		
Yapının ilk kullanımı	Pavyon		
Yapının Kılçık Mekân olarak kullanılmaya başlanması	2013		
Salon sayısı	2		
Sahne türü	Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	80 + 60		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	1		
Girişini aldığı yer	Karadut Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/500**
Ek fonksiyonlar	Akustik konserler, söyleşiler		
Kat sayısı	2 (1. Bodrum + Zemin + asma kat)		
Sokak giriş kotu	+0.20		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (3 cephe)		
Arsa kullanımı	Ana sahnesi zemin katta yer alan mekânın asma katında da nispeten küçük bir salon daha yer almaktadır.		**Kesit Ö:1/500**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin Fotoğraf**
Cihangir'de kurulduktan sonra, Beyoğlu'nun eski önemini yitirmeye başlaması ve Kadıköy'ün seyirci potansiyelinden dolayı Kadıköy'e taşınmışlardır.			

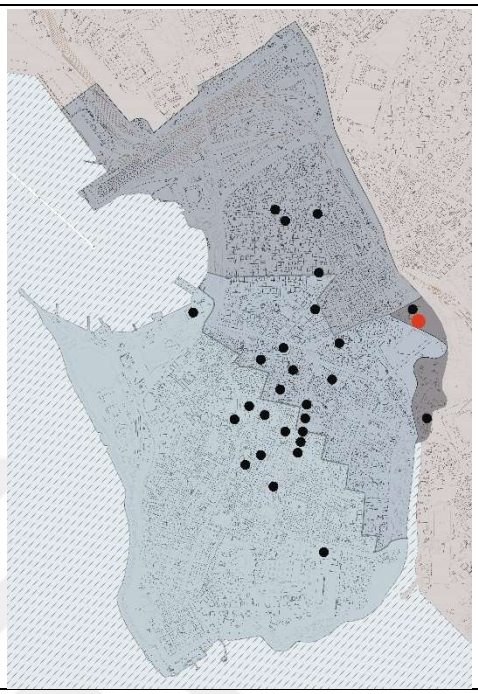
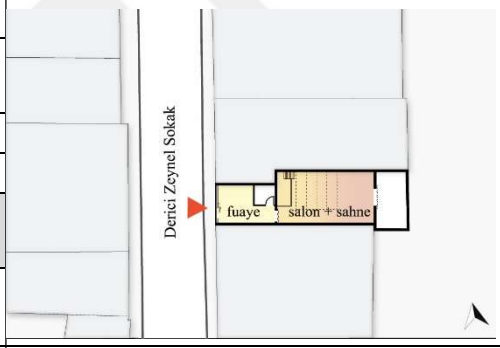
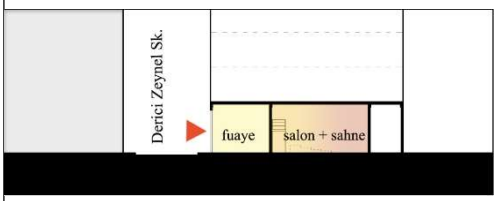
4.3.12 Moda Sahnesi

Tablo 4.13 Moda Sahnesi. Fotoğraf (Url-37)

Yapının inşa tarihi	1956		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Depo		
Yapının ilk kullanımı	Kafkas Sineması		
Yapının Moda Sahnesi olarak kullanılmaya başlanması	2013		
Salon sayısı	3		
Sahne türü	Kara kutu, Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	233-277 (Ana sahne)		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	2		
Girişini aldığı yer	Halil Ethem Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar	Atölyeler, seminer ve söyleşiler		
Kat sayısı	2 (1. Bodrum, asma kat ve 2. bodrum kat)		
Sokak giriş kotu	+0.10		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (1 cephe)		
Arsa kullanımı	Köşe parseldeki pasajın içinde yer alan tiyatro girişini kottan dolayı 1. bodrum kattan almaktadır.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin Fotoğrafı**
Yıllardır Kadıköy'de tiyatro yapan bir ekip olarak yeri ve seyirciyi tanıyor olmak ana nedendir. Mekân olarak da Moda Sineması'nın yeri olması burayı tercih sebebi haline getirmiştir.			

4.3.13 Karma Drama

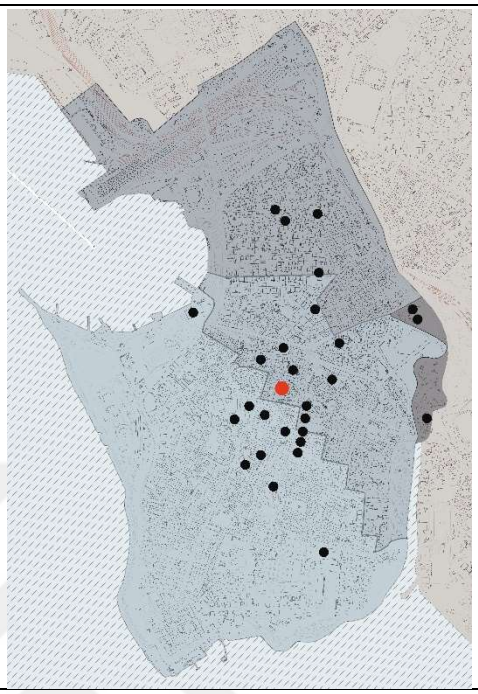
Tablo 4.14 Karma Drama. Fotoğraf (Url-38)

Yapının inşa tarihi	1970 sonrası		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Dükkân		
Yapının ilk kullanımı	2. el eşya deposu		
Yapının Karma Drama olarak kullanılmaya başlanması	2014		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Kara kutu		
Seyirci kapasitesi	40		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	1		
Girişini aldığı yer	Derici Zeynel Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/500**
Ek fonksiyonlar	Akustik konserler, söyleşiler, atölyeler		
Kat sayısı	1 (Zemin kat)		
Sokak giriş kotu	+0.20		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Kaldırıma sıfır binadaki tiyatronun sokakla bağlantısını yaklaşık 6 metre olan tamamen kapalı cephesi sağlamaktadır.		**Kesit Ö:1/500**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin Fotoğrafı**
Kadıköy'ün geçmişten gelen tiyatro yaşantısının ve dokusunun kendi tiyatrolarını hayata geçirmek için oldukça elverişli bir ortam sunduğunu düşünen Karma Drama'nın kurucularından Damla Özen, bu sebeple yer arayışlarını Kadıköy'de yaptıklarını ve 2014'te şimdiki mekânlarına yerleştiklerini ifade etmiştir.			

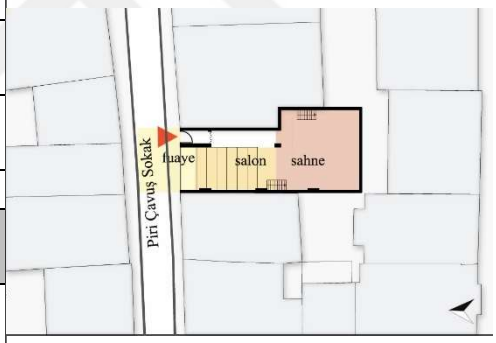
4.3.14 Entropi Sahne

Tablo 4.15 Entropi Sahne. Fotoğraf (Url-39)

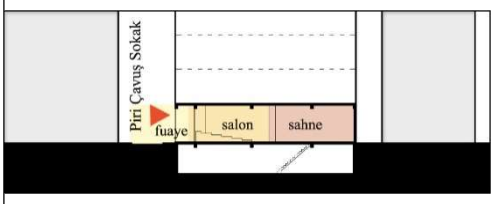
Yapının inşa tarihi	2012
Yapının inşa fonksiyonu	Dükkân
Yapının ilk kullanımı	Boş
Yapının Entropi Sahne olarak kullanılmaya başlanması	2015
Salon sayısı	1
Sahne türü	Kara kutu
Seyirci kapasitesi	50
Sokakla ilişkili cephe sayısı	1
Girişini aldığı yer	Piri Çavuş Sokak
Giriş sayısı	1
Ek fonksiyonlar	Atölyeler, oyunculuk eğitimleri
Kat sayısı	2 (zemin+1. bodrum)
Sokak giriş kotu	+0.30
İlişkili olduğu yapılar	
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)
Arsa kullanımı	Sokağa sıfır binanın zemin katında yer alan tiyatro, girişini de bu sokağa bakan 6 metrelik cephesinden almaktadır.
Açıklama – Neden Kadıköy?	
Beyoğlu'nun ve Taksim'in artık tiyatro için elverişli olmayan ortamı ve Kadıköy'e doğru olan yönelim Entropi Sahne'yi de Kadıköy'e getirmiştir.	



Kadıköy içindeki konumu



Plan Ö:1/500



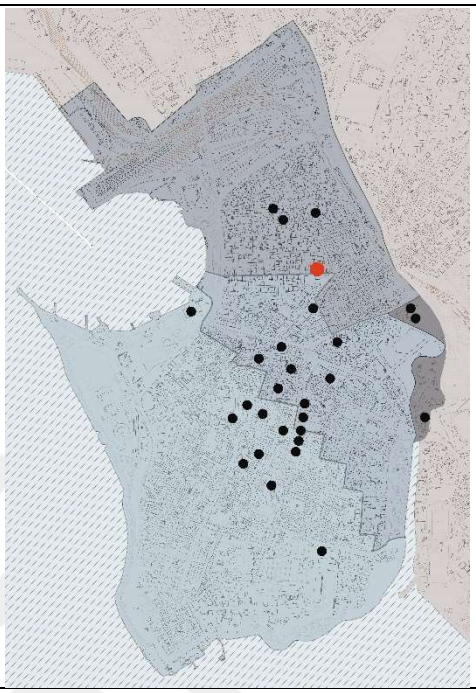
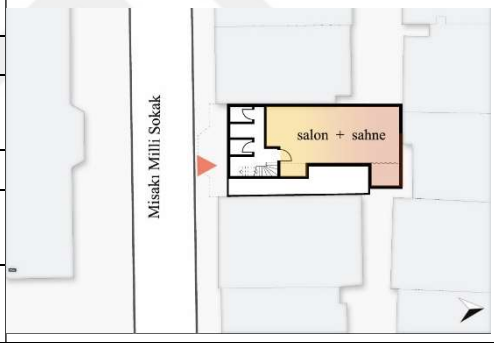
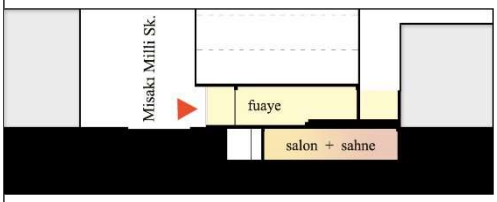
Kesit Ö:1/500



Sahnenin

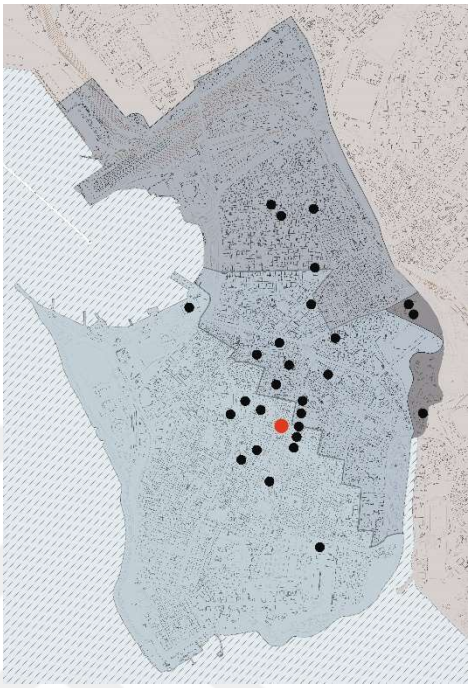
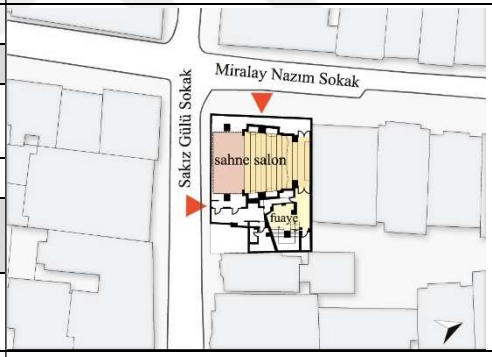
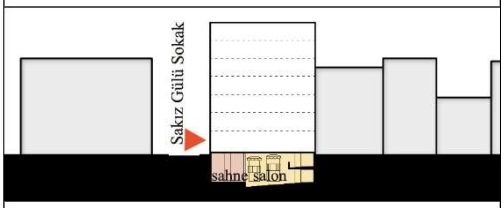
4.3.15 Eylül Sahnesi

Tablo 4.16 Eylül Sahnesi. Fotoğraf (Url-40)

Yapının inşa tarihi	1982 sonrası		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Dükkân		
Yapının ilk kullanımı	Kafe		
Yapının Eylül Sahne olarak kullanılmaya başlanması	2017		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Kara kutu		
Seyirci kapasitesi	60-70		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	1		
Girişini aldığı yer	Misakı Milli Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/500**
Ek fonksiyonlar	Kafe		
Kat sayısı	2 (zemin+1. bodrum)		
Sokak giriş kotu	+0.10		
İlişkili olduğu yapılar	Kafe		
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Kaldırıma sıfır cephesinden sağlanan girişi ile fuaye alanına geçilmektedir. Bu alan gündelik zamanda arka bahçesi ile birlikte kafe olarak hizmet vermektedir.		**Kesit Ö:1/500**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin Fotoğrafı**
Kadıköy'ün kendine özgü ve tiyatro alışkanlığı olan seyircisi, Eylül Sahne'nin burada açılmasının temel nedeni olmuştur.			

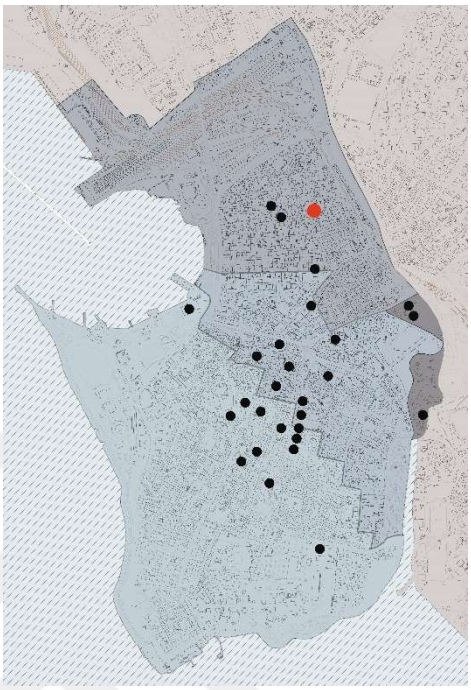
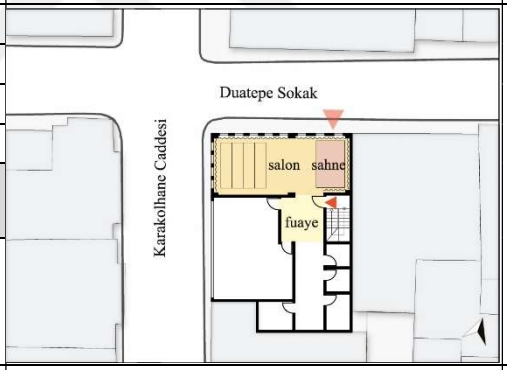
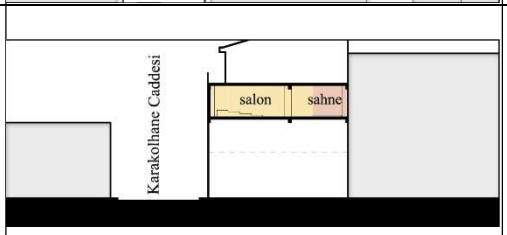
4.3.16 Baba Sahne

Tablo 4.17 Baba Sahne. Fotoğraf (Url-41)

Yapının inşa tarihi	1967		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Tiyatro		
Yapının ilk kullanımı	Özel Kadıköy Tiyatrosu		
Yapının Baba Sahne olarak kullanılmaya başlanması	2017		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	İtalyan sahne, Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	232		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	2		
Girişini aldığı yer	Sakız Gülü Sokak, Miralay Nazım Sokak		
Giriş sayısı	2		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar			
Kat sayısı	3 (zemin + 1. ve 2. bodrum kat)		
Sokak giriş kotu	+0.50		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Köşe parseldeki İşhanı'nın 2. bodrum katında yer alan sahnenin gişe, ofis ve kafe birimleri zemin katta yer almakta olup iki sokaktan da giriş sağlanmaktaıdır.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin Fotoğrafı**
Şevket Çoruh'un Kadıköy'de tiyatronun satılık olduğu ilanını görmesiyle beraber burayı satın alıp aslına uygun şekilde inşa ettirmesiyle mekan Kadıköy'deki tiyatro yaşantısına tekrar katılmıştır.			

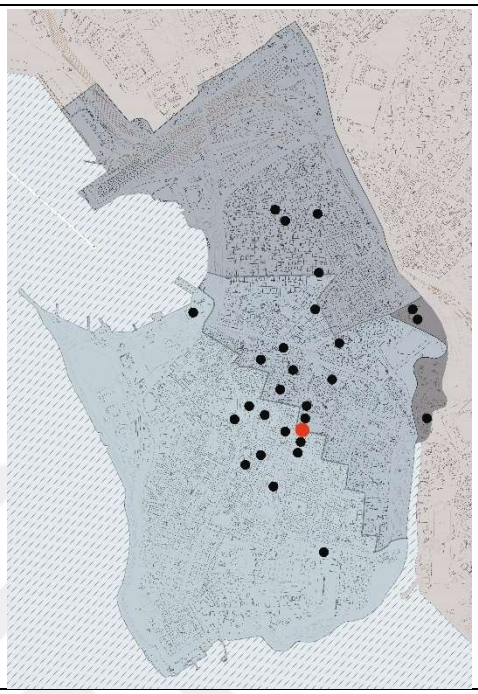
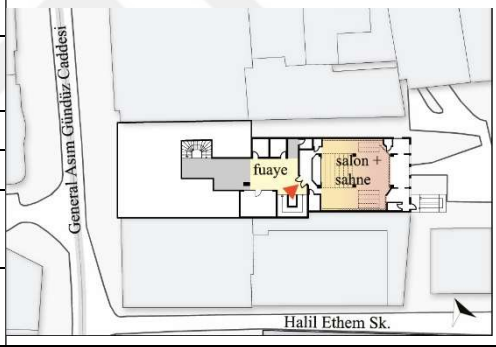
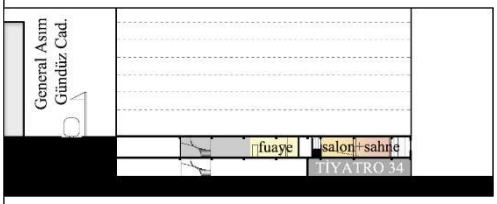
4.3.17 Hayal Meal

Tablo 4.18 Hayal Meal

Yapının inşa tarihi	1970 sonrası		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Konut		
Yapının ilk kullanımı	Apart		
Yapının Hayal Meal Sahnesi olarak kullanılmaya başlanması	2017		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Perdesiz sahne		
Seyirci kapasitesi	80		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	2		
Girişini aldığı yer	Duatepe Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/500**
Ek fonksiyonlar	Atölyeler		
Kat sayısı	1		
Sokak giriş kotu	+7.00		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Köşe parseldeki bir binanın 2. katında yer almaktadır.		**Kesit Ö:1/500**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin**
Yerin merkezi olması ve Marmara Üniversitesi'nden mezun olan ekibin bölgeye aşina oluşu nedenleriyle Kadıköy'ü tercih etmişlerdir.			

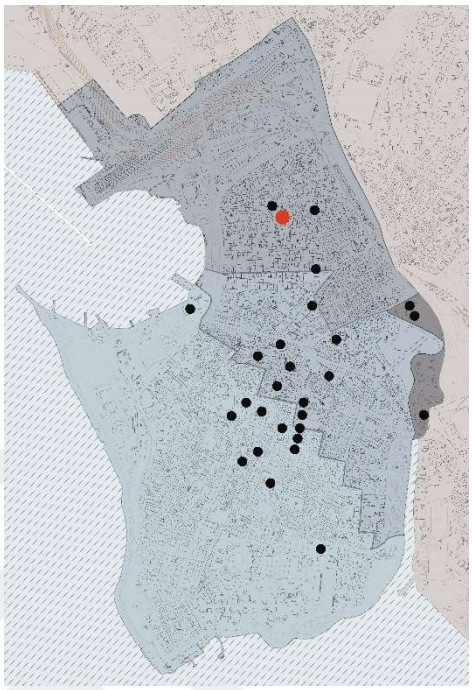
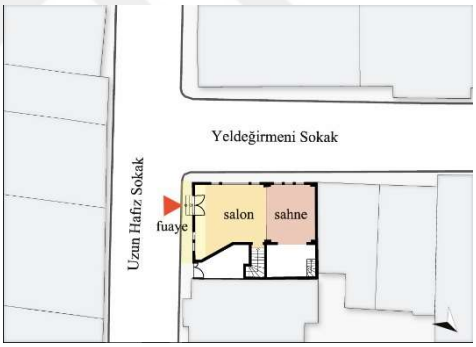
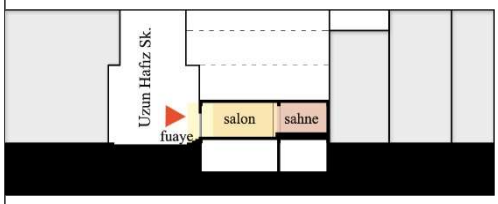
4.3.18 Boa Sahne

Tablo 4.19 Boa Sahne

Yapının inşa tarihi	1970'li yıllar		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	İş Merkezi - Depo		
Yapının ilk kullanımı	Levent Kırca Tiyatrosu		
Yapının Boa Sahne olarak kullanılmaya başlanması	2019		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Kara kutu		
Seyirci kapasitesi	140		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	0		
Girişini aldığı yer	Pasajın içi		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar	Konser, atölyeler, oyunculuk eğitimleri		
Kat sayısı	1 (1. bodrum)		
Sokak giriş kotu	-3.50		
İlişkili olduğu yapılar	Tiyatro 34 (2. bodrum katta)		
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Pasajın 1. bodrum katında yer alan tiyatronun girişi, komşu ticari mekânlarla paylaştığı ortak bir holden sağlanmaktadır. Hol aynı zamanda fuaye alanı olarak da kullanılmaktadır.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin**
Mekâna 2015'ten beri aralıksız olarak Levent Kırca tiyatrosu, Dora Sahne, Penguen Sahne ve Boa Sahne isimleriyle tiyatrolar yerleşmiştir. Mekânın başta Levent Kırca Tiyatrosu olması mekân tercihin ana sebebidir.			

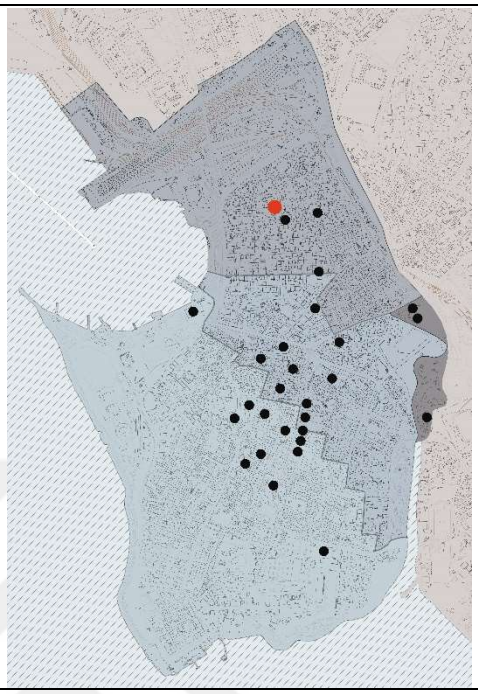
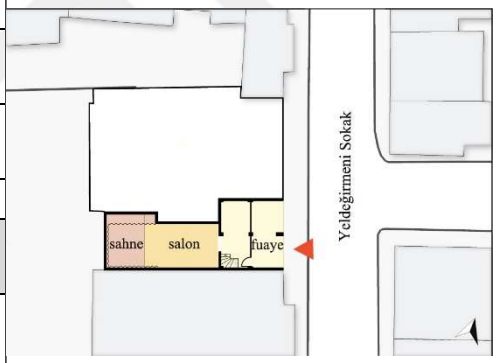
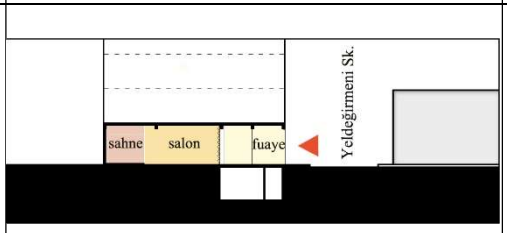
4.3.19 Tiyatro Dell'arte

Tablo 4.20 Tiyatro Dell'arte

Yapının inşa tarihi	1960 öncesi		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Dükkân		
Yapının ilk kullanımı	Ajans		
Yapının Tiyatro Dell'arte olarak kullanılmaya başlanması	2019		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	İtalyan sahne, çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	64		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	2		
Girişini aldığı yer	Uzun Hafız Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/500**
Ek fonksiyonlar	Kafe, oyunculuk atölyeleri		
Kat sayısı	2 (zemin+1. bodrum)		
Sokak giriş kotu	+0.50		
İlişkili olduğu yapılar	Cafe Dell'arte		
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Köşe parselde yer alan tiyatro hem Uzun Hafız Sokak'tan hem de Yeldeğirmeni Sokak'tan giriş alabilecek şekilde tasarlanmıştır.		**Kesit Ö:1/500**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin**
Kadıköy seyircisinin tiyatroya karşı olan ilgisi ve tavrı, ayrıca son dönemlerde Kadıköy'ün tiyatro için merkezi bir yer haline gelmesi sebebiyle Tiyatro Dell'arte burada açılmıştır.			

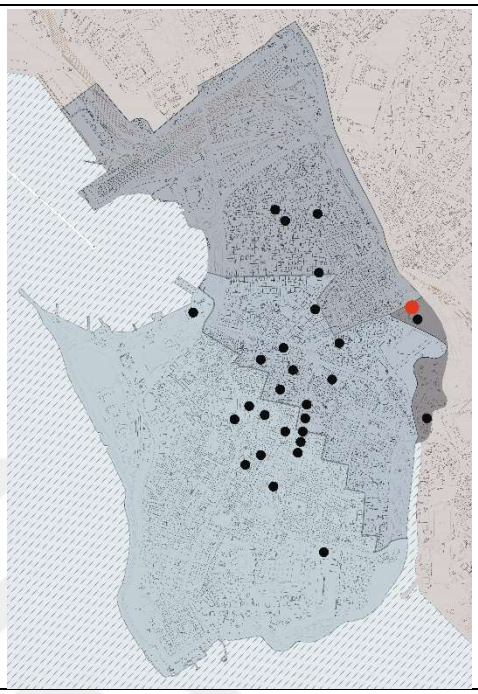
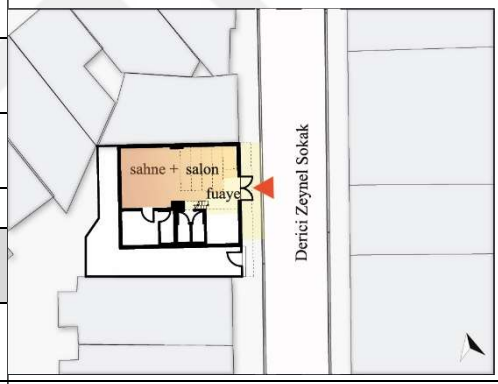
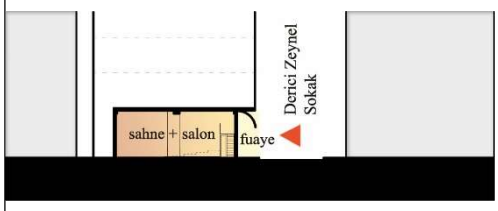
4.3.20 Perdesiz Sahne

Tablo 4.21 Perdesiz Sahne.

Yapının inşa tarihi	1982 sonrası		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Dükkân		
Yapının ilk kullanımı	Resim atölyesi		
Yapının Perdesiz Sahne olarak kullanılmaya başlanması	2019		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Kara kutu		
Seyirci kapasitesi	50		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	1		
Girişini aldığı yer	Yeldeğirmeni Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/500**
Ek fonksiyonlar	Atölyeler, konserler, sinema gösterimleri		
Kat sayısı	2 (Zemin+1.Bodrum)		
Sokak giriş kotu	+0.10		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Kaldırıma sıfır binadaki tiyatronun sokakla bağlantısını 6.5 metre olan tamamen kapalı cephesi sağlamaktadır.		**Kesit Ö:1/500**
Açıklama – Neden Kadıköy?			**Sahnenin**
Perdesiz Sahne'nin genel sanat yönetmeni olan İskender Atilla Atasoy, 12 yıl Kadıköy'de yaşamasının ardından buranın sanat ve tiyatro için oldukça elverişli olduğunu düşünerek mekân arayışlarını bu bölgede gerçekleştirip yerleşmiştir.			

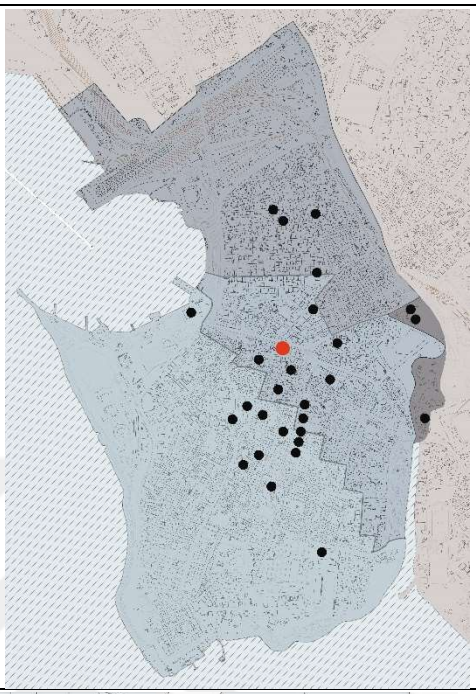
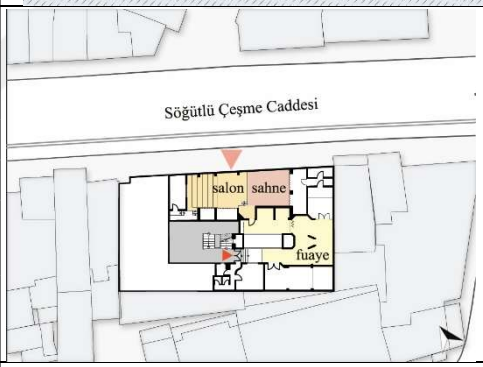
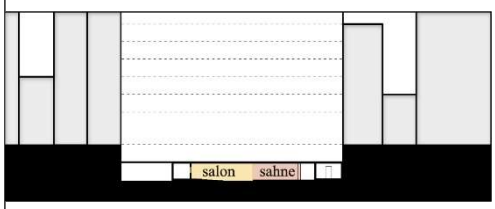
4.3.21 Koma Sahne

Tablo 4.22 Koma Sahnesi. Fotoğraf (Url-42)

Yapının inşa tarihi	1982 sonrası		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Dükkân		
Yapının ilk kullanımı	Ticaret		
Yapının Koma Sahnesi olarak kullanılmaya başlanması	2019		
Salon sayısı	1		
Sahne türü	Kara kutu		
Seyirci kapasitesi	70		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	1		
Girişini aldığı yer	Derici Zeynel Sokak		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/500**
Ek fonksiyonlar	Akustik konserler, söyleşiler, atölyeler		
Kat sayısı	1 (Zemin + asma kat)		
Sokak giriş kotu	+0.20		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (2 cephe)		
Arsa kullanımı	Kaldırıma sıfır binadaki tiyatronun sokakla bağlantısını yaklaşık 11 metre olan tamamen kapalı cephesi sağlamaktadır.		**Kesit Ö:1/500**
Açıklama – Neden Kadıköy? Ilgın Sönmez, Kadıköylü olması ve hep burada yaşamasıyla ilintili olarak Koma Sahnesi'ni burada açtığını, Kadıköy'ün ise, eskiden İstiklal Caddesi'nin sahip olduğu farklı kimliklerini kendi yorumuyla yeniden üreten kozmopolit bir yer olduğunu söylemiştir (Url-43).			**Sahnenin Fotoğrafi**

4.3.22 Tiyatro Kale

Tablo 4.23 Tiyatro Kale

Yapının inşa tarihi	1970'li yıllar		**Kadıköy içindeki konumu**
Yapının inşa fonksiyonu	Atık depolama yeri		
Yapının ilk kullanımı	Depo		
Yapının Tiyatro Kale olarak kullanılmaya başlanması	2019		
Salon sayısı	2		
Sahne türü	Çerçeve sahne		
Seyirci kapasitesi	100-110 40-45		
Sokakla ilişkili cephe sayısı	0		
Girişini aldığı yer	Pasajın içi		
Giriş sayısı	1		**Plan Ö:1/1000**
Ek fonksiyonlar	Konser, atölyeler, oyunculuk eğitimleri		
Kat sayısı	1 (2. bodrum)		
Sokak giriş kotu	-6.50		
İlişkili olduğu yapılar			
Yapılaşma şekli	Bitişik nizam (3 cephe)		
Arsa kullanımı	Pasajın 2. bodrum katında yer alan tiyatronun girişi, komşu ticari mekânlarla paylaştığı ortak bir holden sağlanmaktadır.		**Kesit Ö:1/1000**
Açıklama – Neden Kadıköy? 2005'te Üsküdar'da kurulmuş olan topluluk Kadıköy'deki seyircinin tiyatroya karşı olan ilgili tavrı sebebiyle 2006'dan itibaren burada temsiller vermişlerdir. 2019'da artık kendi sahnelerinde oynamaya karar verip Bulvar Pasajı'nın içindeki bu mekanı kiralamışlardır.			**Sahnenin**

5
SONUÇ VE ÖNERİLER

Kadıköy Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahalleleri'nde yer alan tiyatro mekânlarının zamansal süreçte bağlamlarındaki sürekliliklerinin ve süreksizliklerinin incelendiği bu tezde, değişimler itici güçleriyle birlikte tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde tüm bulgular ve veriler değerlendirilecek ve birinci bölümde araştırmanın önemi kısmında yer verilen sorular yanıtlanacaktır.

Kent parçasında yer alan bir tiyatro mekânın yitimi (işlevini kaybetmesi) bizim o yere ait olan belleğimize nasıl etki ediyor? Ortak bilinç alanları olan tiyatro mekânları, kolektif kullanma, kavrama ve tanımlama sürecinin sonucudur. Paylaşılan mekânların, ortak değerlerde kalması için paylaşılanın sürekliliği gerekmektedir. Süreklilik kesilip, tiyatro mekânı bağlamından koparıldığında kentin kullanıcıları tarafından 'eskiden buradaydı'nın ötesinde sanki hiç burada olmamışçasına unutulmaktadır (Connerton, 2014) (Stavrides, 2018) (Yücel, 2009).

Yitirilen bir tiyatro mekânı belirli bir alandaki tüm tiyatrolar özelinde baktığımızda bellekte bir eksiklik, kopukluk veya kayboluşa sebep oluyor mu? Değişen kent fonksiyonları ve biçimleri, yere ait hafızamızı nasıl etkiliyor? Tiyatro mekânları, toplumsal bir ürün ve üretim yeri olarak kentlerde bellek taşıyıcısı olarak görev almaktadırlar. Kadıköy'deki tiyatrolar fiziksel niteliklerinin ötesinde taşıdıkları anlamlar itibariyle kentsel imgeler haline gelmektedirler. Kentsel imgelerin sürekliliklerinin sekteye uğramasıyla mekân da artık belleği aktaramamaktadır. Yere bağlı gelişen hafıza düşüncesine göre de kentlilerin kolektif hafızasında eksikliklere, bozulmalara ya da ona ait bir hafıza oluşamamasına yol açmaktadır. Bellekte aktarılan imgelerin devamlılığı kimliği tanımlı hale getirirken böylesi durumlarda kimlikten söz etmek de zorlaşmaktadır.

Kadıköy'de tiyatroların sayıca çokluğu kentin kullanıcıları tarafından farkında olunan bir durum mu? Zamansal süreçte Kadıköy'de giderek artan tiyatro sayısı hem tiyatroya talebin hem de Kadıköy'ün tiyatroya elverişli zeminin ve geçmişten

gelen kültürel bağlamının bir sonucudur. Yapılan anket çalışmasındaki cevaplara göre, kentliler tiyatroya gitmek için en çok Kadıköy'ü tercih etmektedir. Bu anlamda Kadıköy, kentlilerde "tiyatroya gitmek için tercih edilecek yer" farkındalığını oluşturmuştur.

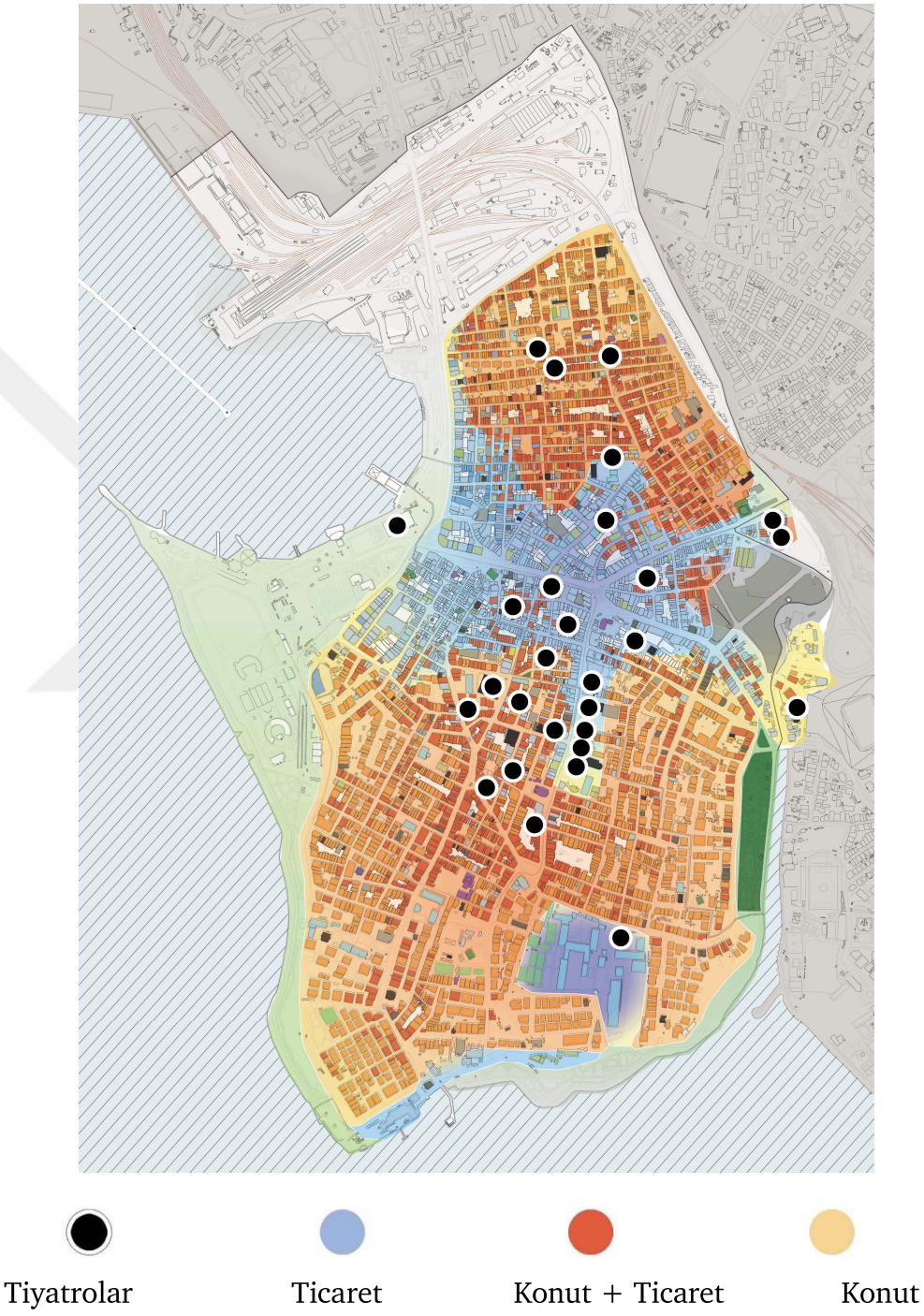
Siyasi ve sosyal olarak yaşanan kırılmalar, yapılı çevrede ne kadar etkili oluyor?
Kolektif sanat tiyatro, özgürlükçü ortamlarda gelişirken, buna karşıt şekilde toplumsal ve siyasi çekişmelerin, baskıların arttığı dönemlerde var olma mücadelesiyle direnir ve başka bir noktaya doğru evrilir. İnsanla birlikte ortaya çıkan tiyatro her dönemde baskılarla ve yasaklarla mücadele etmiş ve bunlara karşı kendini var edebilmek adına alternatifler üretmiştir. Alternatifler, mekânlarını ve bağlamlarını da değiştirerek farklı dönemlerde farklı tanımlanmışlardır.

> "İster Ege kıyılarının dağlara yaslanmış yirmi-otuz bin kişilik antik tiyatro yapıları, ister ortaçağın ilkel, arabalı sahneleri, ister Rönesans'ın görkemli gösterilerinin verildiği anıtsal yapılar, ister Orta Oyunu'nun bir iple seyirciden ayrılmış toprak sahnesi, ister çağımızın durmadan geliştirilen, inerli çıkarlı, dönerli kayarlı tekniğe dayalı sahneleri olsun, bunların tümü de, yüzyıllar boyu insanoğluna anlatılmaz hazlar ve coşkular vermişlerdir" (Nutku, Dram Sanatı Tiyatroya Giriş, 2013).

Nutku'nun söyleminde yer olan örnekler tiyatronun farklı dönemlerde farklı mekânsal ve bağlamsal tanımlar kazandığını göstermektedir.

90'lardan itibaren başlayıp günümüzde artarak devam eden alternatif tiyatro mekânları, Kadıköy'de de hâkim mekânsal biçimleniş haline gelmiştir. Son yıllarda açılan tiyatroların geneli mekânsal olarak biçimlenişte ve kentsel olarak yer seçimlerinde alternatif arayışlara gitmişlerdir. Kadıköy'de alternatif yer seçimleri ağırlıklı olarak düşeyde bir farklılaşma getirirken, yatayda bellek sürdürülmüştür. Düşeydeki farklılaşma; Hayal Meal'in bir apartmanın 2. katında yerleşmesi, Tiyatro Kale ve Alt Kat Sanat'ın pasaj içinde bodrum kat depolarına yerleşmesi, Karma Drama ve Koma Sahnesi'nin zemin kat dükkânlara yerleşmesi ile tiyatro mekânları düşeyde her kotta tanımlanmaya başlamıştır. Özellikle kolektif kullanıma sahip pasajların içinde 7 tane tiyatronun farklı kotlarda yer alıyor olması pasajların bu noktada, tiyatrolar tarafından mekânın kolektifliğinden de beslenen bilinçli bir tercih olduğuna işaret etmiştir. Yatayda bakıldığında ise, Kadıköy'ün çarşı bölgesinden ışınsal olarak yayılan ticaret dokusu çeperde konutlarla sınırlandırmaktadır. Tiyatrolar da ağırlıklı olarak ticaret dokusunun

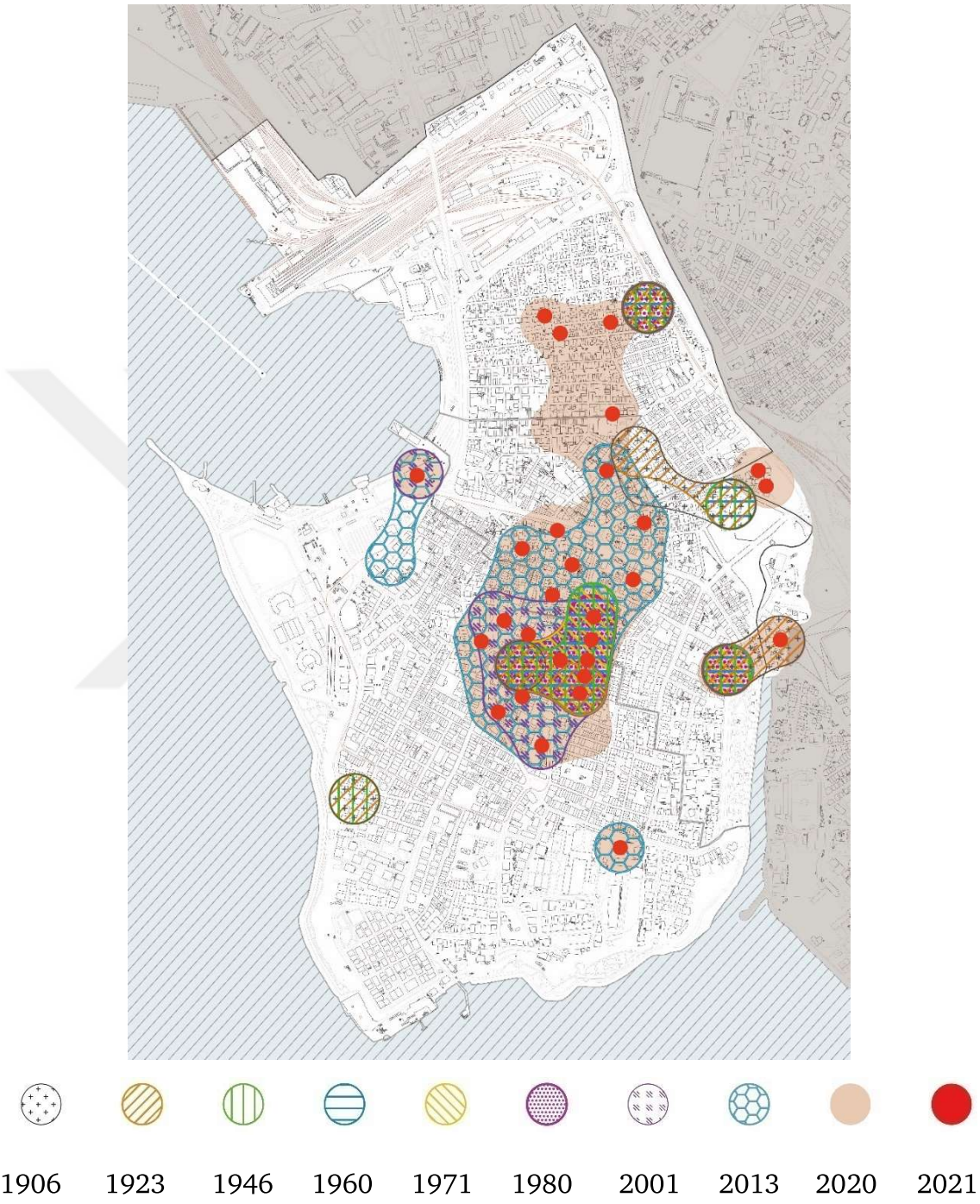
konutlara doğru geçtiği bölgelerde kümelenmiştir. Bu kümelenişte bellekteki üç yapı; Süreyya Operası, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi (Halkevi) ve Rexx Sineması (Apollon Tiyatrosu) belirleyici olmuş ve tiyatrolar bu merkezde yoğunluk göstermişlerdir (Şekil 5.1).



Şekil 5.1 Kadıköy işlev haritası (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Günümüzdeki durumun ifadesi olan bu işlev haritasına benzer kümeleniş kırılma dönemlerinde de gözlenmiştir. Tiyatroların hızlı değişimi uzun vadede mekânsal

kalıcılığı sağlayamasa da dokudaki yerin tiyatro ile özleşmesi süreç içerisinde nispeten yakalanmış, kent dokusunun sürekliliklerinden bahsedebilir hale gelinmiştir (Şekil 5.2).



Şekil 5.2 Kırılma dönemlerindeki tiyatroların sayıca kıyaslanması (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

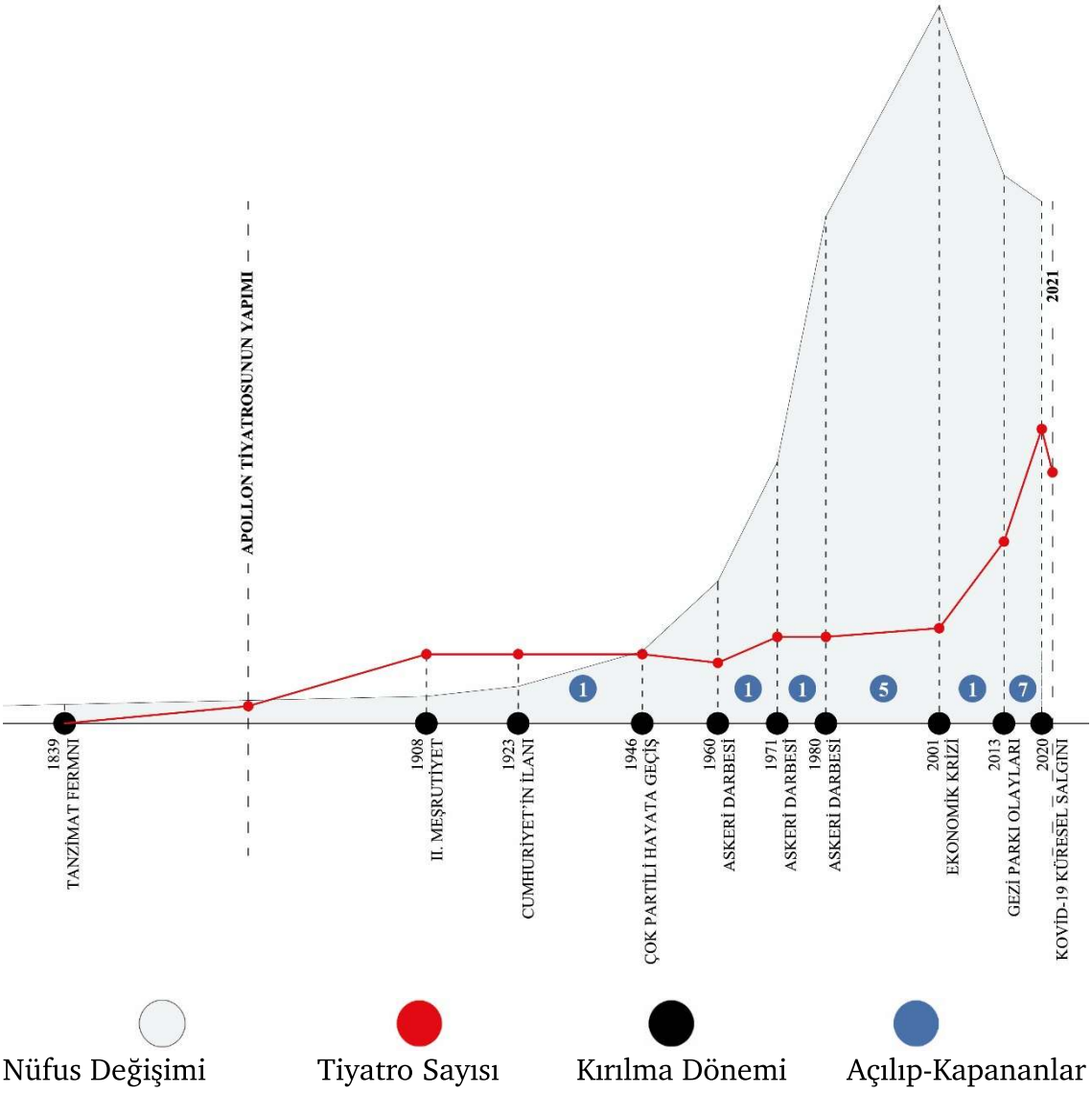
Kırılma dönemlerindeki tiyatroların çakıştırılmış haritasında da Süreyya Operası, Halk Eğitim Merkezi ve Rexx sineması odaklı gelişim ve yoğunlaşma görülmüştür.

Süreç içerisinde hiç kesilmeden gelen tiyatro dokusu bu 3 mekânın tanımladığı alana aittir. 2001 sonrası genişleyen tiyatro dokusunda ise bu merkezden kopmalar olmuştur. 2013'ten sonra açılan Craft Tiyatro'nun 1984 yılına kadar Yoğurtçu Parkı'nda varlığını devam ettiren tiyatronun yakınında olması, bölge için tiyatroyu yeniden tanımlamıştır. Benzer şekilde, Yeldeğirmeni Özen Sineması'nın yakınında Hayal Meal, Tiyatro Dell'arte ve Perdesiz Sahne'nin açılması, Kuşdili Tiyatrosu'na yakın Karma Drama ve Koma Sahnesi'nin açılması merkezde yoğunlaşan tiyatro dokusundan kopan mekânların, eski tiyatro mekânlarının doku izlerinde devamlılık sağladığının göstergesidir.

Bu harita kırılma dönemlerinde faal olan tiyatro mekânları üzerinden değerlendirilmiştir. Alanda dönem aralarında açılıp kapanan tiyatrolar da mevcuttur. Bu değişimin hangi dönemde nasıl olduğu kırılma dönemlerindeki Kadıköy nüfusu ve tiyatro sayısı grafiğinde gösterilmiştir (Şekil 5.3). Nüfus bilgilerinde; Türker'in 18. yy'ın başlarında Kadıköy için 400 hanelik bir köy demesi, Kütükçü'nün 1885'te Kadıköy nüfusunun 22.796 olduğunu söylemesi ve yine Türker'in 1900'lü yılların başında Kadıköy'den 25.000 nüfusa sahip bir yerleşim yeri olarak bahsetmesi referans alınmıştır. Yurt Ansiklopedisi'nde 1922 tarihli Kadıköy nüfusunu 34.259 olarak yazılmıştır. Sonraki dönemlerin nüfus bilgileri ise Türkiye İstatistik Kurumu'nun arşivinden alınmıştır (Türker O. , 2008) (Kütükçü, 2018) (Kadıköy, 1982)(Url-44).

Grafikte 1960-1971 yılları arasındaki tiyatro sayısında belirgin bir artış olduğu görülse de, 1908 Meşrutiyet sonrasından 2001 Ekonomik Krizi'ne kadar dengeli bir seyirde gittiği söylenebilmektedir. 2001'den ve 2013 Gezi Direnişi'nden sonra tiyatro mekân artışının ciddi bir ivme kazandığı görülmektedir. Bu artış Kadıköy'ün Beyoğlu'nun eski gücünü yitirmesinden sonra tiyatrolar için öne çıkan yerleşim olmasından ileri gelmektedir. Kadıköy'ü bu anlamda öne çıkaran ise çayırlarda başlayan temaşa kültürünün 1850'lerden itibaren mekânsal olarak da tanımlanarak günümüze değin sürdürülmüş olması, burada yaşayan seyircinin ilgisi ve Kadıköy'ün kent dokundaki konutların yoğunluğu olmuştur. Grafiğe bakıldığında; 2008'de Ataşehir Belediyesi kurulurken Kadıköy'ün yedi mahallesi Ataşehir'e bağlanmış bu sebeple nüfusta ciddi bir düşüş yaşanmıştır. Nüfustaki azalma 2013'ten sonra da devam etmiştir. Hazırlanan grafiğe göre, tiyatroların

artış sayısıyla nüfus arasında bir paralellik bulunmamaktadır. Dönemler arası tiyatro sayısındaki değişime bakıldığında ise 1980-2001 arasında 5, 2001-2013 arasında 1, 2013-2020 arasında 7 mekânın açılıp kapandığı tespit edilmiştir.



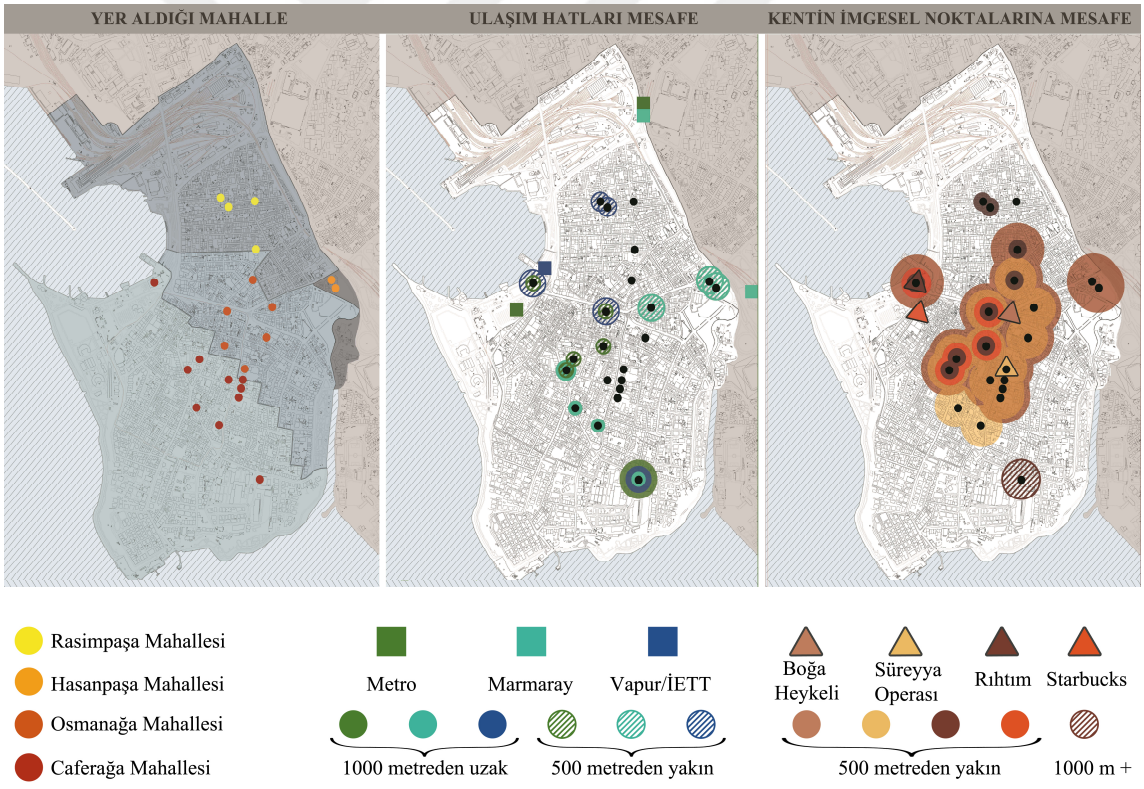
Şekil 5.3 Kırılma dönemleri tiyatro sayıları ve Kadıköy nüfusu analizi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Günümüzde Kadıköy Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahalleleri'nde yer alan 28 tiyatrodan incelenen 22'sinin kıyaslandığı, *Kadıköy'deki tiyatro mekânları bağlamsal ve mekânsal olarak nasıl özellikler taşıyor?* Sorusunun yanıtlarının arandığı, genel bir şema hazırlanmıştır (Şekil 5.4).

	TİYATROLAR	KONUM								GÖRÜNÜRLÜK (Kentteki temsiliyeti)	ÇEVRE					YAPI									İŞLEV				KULLANICI		KIRILMA DÖNEMLERİ									
		Yer Aldığı Mahalle	Ulaşım Hatlarına Mesafe			Kentin İmgesel Noktalarına Mesafe					Sokakla İlişkili Cephe Sayısı	Giriş Sayısı	Girişini Aldığı Sokak	Giriş Kotu	150 metre çevresinde bulunan tiyatrolar	Kat Sayısı	Sahnenin Yer Aldığı Kat	Tiyatronun Başka Mekanlarla Ortak Kullanım Mahal Durumu	Bahçe Kullanım Durumu	Salon Sayısı	Seyirci Sayısı	Sahne Türü	Salon m²	Yaklaşık Sahne ölçüsü	Sahne Yüksekliği	Yapım İşlevi	Geçmişte Mekanın Tiyatro Kullanımı var mı?	Salonun Tiyatroya İlave İşlev durumu	Binadaki Diğer İşlevler	Ankete Göre Tercih Durumu (200 kişide)	Kişisel Deneyim	1839 Tanzimat Fermanı	1908 II. Meşrutiyet	1923 Cumhuriyet'in İlanı	1946 Çok Partili Hayata Geçiş	1960 Askeri Darbesi	1971 Askeri Darbesi	1980 Askeri Darbesi	2001 Ekonomik Krizi	2013 Gezi Direnişi	2020 Kovid-19 Küresel Salgını
			Metro	Marmaray	Vapur Hatları / İETT Hatları	Boğa Heykeli	Süreyya Operası	Rıhtım Haldun Taner	Starbucks																														
1	**Süreyya Operası**	Osmanağa Mahallesi	605 m	770 m	675 m	270 m	0 m	600 m	525 m	Bina Kütlesi	2	1	General Asım Gündüz Caddesi	+0.50	Entropi, Livingroom, Baba Sahne, KHEM, Moda Sahnesi, Boa Sahne, Tiyatro 34	3 (1. bodrum + zemin + 1)	Zemin kat	Yok	Yok	1	537	Çerçeve Sahne	616 m²	18 x 12	14,8 m	Opera	Yok	Opera, Bale, Konser	Yok	10	Var				**1927**						
2	**Kadıköy Halk Eğitim Merkezi**	Caferağa Mahallesi	665 m	885 m	760 m	405 m	130 m	685 m	585 m	Bina Kütlesi	4	1	General Asım Gündüz Caddesi	+0.80	Süreyya Operası, Boa, Tiyatro 34, Moda Sahnesi, Bahane Kültür, Baba Sahne	4 (1. ve 2. bodrum + zemin +1)	Zemin kat	Yok	Ön Bahçe	1	550	Çerçeve Sahne	478 m²	16 x 7.5	7,5 m	Tiyatro	Var	Konser, çeşitli gösteriler	Spor salonu, çeşitli kurslar	4	Var					**1953**					
3	**Haldun Taner Sahnesi**	Caferağa Mahallesi	80 m	990 m	75 m	490 m	600 m	0 m	130 m	Bina Kütlesi	4	1	Rıhtım Caddesi	+0.10	Yok	3 (zemin + 2 kat)	Zemin kat	Yok	Yok	1	286	Çerçeve Sahne	380 m²	16 x 11.5	7,6 m	Hal Binası	Yok	Yok	İ.Ü Devlet Konservatuarı, İBB beyaz masa	27	Yok							**1989**		
4	**Barış Manço Kültür Merkezi**	Caferağa Mahallesi	380 m	905 m	515 m	320 m	210 m	440 m	325 m	Bina Kütlesi	3	1	Sakız Gülü Sokak	+0.80	Altkat Sanat, Livingroom, Entropi Sahne	3 (zemin + 2 kat)	2. kat	Yok	Yok	1	146	Çerçeve Sahne	230 m²	12 x 7.5	7,5 m	Çağdaş Eğitim Merkezi Salonu	Yok	Konserler	Sergiler, kurslar	0	Var							**1998**		
5	**Oyun Atölyesi**	Caferağa Mahallesi	585 m	1090 m	735 m	545 m	315 m	660 m	515 m	Tiyatronun Girişi	1	1	Dr. Esat Işık Caddesi	+0.25	Ak'la Kara Tiyatro, Bahane Kültür Salon	3 (1. ve 2. bodrum + zemin)	1. bodrum	Yok	Arka Bahçe	1	186	Çerçeve Sahne	200 m²	10 x 6.2	4,6 m	Dükkan	Yok	Yok	Kafe, konut	18	Var								**2002**	
6	**Nazım Hikmet Kültür Merkezi**	Osmanağa Mahallesi	665 m	585 m	685 m	160 m	195 m	610 m	590 m	Bina Kütlesi	2	1	Ali Suavi Sokak	+12.00	Kılçık Mekan, Müjdat Gezen Tiyatrosu	3 (zemin + 2 kat+ çatı arası)	Çatı arası	Yok	Yan Bahçe	1	150	Çerçeve Sahne	122 m²	5.7 x5.4	2,3 m	Okul	Var	Konser	Kafe, kütüphane, kurslar	0	Yok								**2004**	
7	**Duru Tiyatro**	Caferağa Mahallesi	1055 m	1160 m	1190 m	815 m	555 m	1115 m	985 m	İşaret Ögesi (Tabela)	1	1	Dr. Esat Işık Caddesi	+0.10	Yok	2 (zemin + 1)	1. kat	Yok	Ön Bahçe	1	300	Çerçeve Sahne	270 m²	12 x 6	3 m	Okul	Var	Atölyeler	Kütüphane	2	Yok								**2008**	
8	**Ak'la Kara Tiyatro**	Caferağa Mahallesi	750 m	1050 m	880 m	580 m	310 m	805 m	670 m	İşaret Ögesi (Tabela)	0	1	General Asım Gündüz Caddesi	-4.00	Oyun Atölyesi, Bahane Kültür Salon	1 (1. bodrum)	1. bodrum	Pasaj içindeki ortak hol	Yok	1	160	Çerçeve Sahne	138 m²	11 x 5.2	3,7 m	Depo	Var	Yok	Konut, dükkan	1	Yok								**2011**	
9	**Altkat Sanat**	Caferağa Mahallesi	405 m	1015 m	540 m	430 m	290 m	465 m	325 m	İşaret Ögesi (Tabela)	0	1	Moda Caddesi	-3.00	Barış Manço Kültür MErkezi, Livingroom	1 (1. bodrum)	1. bodrum	Pasaj içindeki ortak hol	Yok	1	40-50	Kara Kutu	43 m²	Değişken	3 m	Depo	Yok	Atölyeler	Konut, dükkan	2	Yok								**2012**	
10	**İstanbul-impro Sahnesi**	Osmanağa Mahallesi	585 m	520 m	505 m	200 m	470 m	430 m	540 m	İşaret Ögesi (Tabela)	1	1	Halitağa Caddesi	+0.15	Eylül Sahne	1 (zemin)	Zemin kat	Pasaj içindeki ortak hol	Yok	1	60	Kara Kutu	47 m²	Değişken	3,7 m	Dükkan	Yok	Atölyeler	Dükkan	0	Yok								**2013**	
11	**Kılçık Mekan**	Osmanağa Mahallesi	675 m	465 m	645 m	130 m	345 m	570 m	665 m	Tiyatronun Girişi	1	1	Karadut Sokak	+0.20	Nazım Hikmet Kültür Merkezi	2 (1. bodrum + zemin + asma)	Zemin kat	Yok	Yok	2	80+60	Çerçeve Sahne	72 m²	6 x 3	2,2 m	Dükkan	Yok	Akustik konserler, söyleşiler	Dükkan	0	Yok								**2013**	
12	**Moda Sahnesi**	Caferağa Mahallesi	650 m	865 m	750 m	380 m	100 m	675 m	570 m	İşaret Ögesi (Tabela)	1	1	Halil Ethem Sokak	+0.10	Süreyya Operası, Baba Sahne, KHEM, Boa Sahne, Tiyatro 34	2 (1. bodrum + asma+ 2. bodrum)	2. bodrum	Pasaj içindeki ortak hol	Yok	3	233-277	Kara Kutu	284 m²	Değişken (12 x 6.5)	5,7 m	Depo	Var	Atölyeler, seminer, söyleşiler, konserler	Dükkan	30	Var								**2013**	
13	**Karma Drama**	Hasanpaşa Mahallesi	985 m	140 m	920 m	460 m	630 m	845 m	930 m	Tiyatronun Girişi	1	1	Derici Zeynel Sokak	+0.20	Koma Sahnesi	1 (zemin)	Zemin kat	Yok	Yok	1	40	Kara Kutu	38 m²	Değişken	4,2 m	Dükkan	Yok	Atölyeler, seminer, söyleşiler, konserler	Konut	0	Var									**2014**
14	**Entropi Sahne**	Osmanağa Mahallesi	470 m	780 m	530 m	205 m	145 m	455 m	390 m	Tiyatronun Girişi	1	1	Piri Çavuş Sokak	+0.30	Süreyya Operası, Macide Tanır Sahnesi, Müjdat Gezen Tiyatrosu BMKM, Livingroom	2 (1. bodrum + zemin)	Zemin kat	Yok	Yok	1	50	Kara Kutu	85 m²	Değişken (7 x 5)	3,2 m	Dükkan	Yok	Atölyeler, eğitimler	Konut	6	Var									**2015**
15	**Eylül Sahne**	Rasimpaşa Mahallesi	940 m	520 m	520 m	320 m	595 m	445 m	600 m	Tiyatronun Girişi	1	1	Misakı Milli Sokak	+0.10	İstanbulimpro Sahnesi	2 (1. bodrum + zemin)	1. bodrum	Yok	Arka Bahçe	1	60	Kara Kutu	57 m²	Değişken	2,8 m	Dükkan	Yok	Yok	Kafe, ofis	0	Yok									**2017**
16	**Baba Sahne**	Caferağa Mahallesi	610 m	870 m	705 m	360 m	950 m	630 m	530 m	İşaret Ögesi (Tabela)	2	2	Sakız Gülü Sokak / Miralay Nazım Sokak	+0.50	Süreyya Operası, Boa Sahne, Tiyatro 34, Moda Sahnesi, KHEM, Bahane Kültür, Livingroom,	3 (1. ve 2. bodrum + zemin)	2. bodrum	Pasaj içindeki ortak hol	Yok	1	220	Çerçeve Sahne	164 m²	10 x 5.6	4,8 m	Tiyatro	Var	Yok	Konut, dükkan	12	Var									**2017**
17	**Hayal Meal**	Rasimpaşa Mahallesi	570 m	570 m	595 m	570 m	840 m	520 m	750 m	Görünür Değil	2	1	Duatepe Sokak	+7.00	Tiyatro Dell'arte, Perdesiz Sahne	1 (2. kat)	2. kat	Apartman girişi ve holü	Yok	1	80	Perdesiz Sahne	60 m²	4 x 2.5	2,6 m	Konut	Yok	Atölyeler	Dükkan	0	Yok									**2017**
18	**Boa Sahne**	Caferağa Mahallesi	645 m	845 m	735 m	360 m	880 m	660 m	560 m	İşaret Ögesi (Tabela)	0	1	General Asım Gündüz Caddesi	-3.50	Süreyya Operası, Baba Sahne, KHEM, Moda Sahnesi, Tiyatro 34	1 (1. bodrum)	1. bodrum	Pasaj içindeki ortak hol	Yok	1	140	Kara Kutu	100 m²	Değişken	3,4 m	Depo	Var	Konser, atölyeler, eğitimler	Dükkan	0	Var									**2019**
19	**Tiyatro Dell'arte**	Rasimpaşa Mahallesi	645 m	650 m	460 m	535 m	795 m	395 m	630 m	Tiyatronun Girişi	2	1	Uzun Hafız Sokak	+0.50	Perdesiz Sahne, Hayal Meal	2 (zemin + 1. bodrum)	Zemin kat	Yok	Yok	1	64	Çerçeve Sahne	60 m²	5.2 x 4.5	2,6 m	Dükkan	Yok	Kafe, atölyeler	Konut	0	Yok									**2019**
20	**Perdesiz Sahne**	Rasimpaşa Mahallesi	620 m	620 m	470 m	575 m	830 m	395 m	650 m	Tiyatronun Girişi	1	1	Yeldeğirmeni Sokak	+0.10	Tiyatro Dell'arte, Hayal Meal	2 (zemin + 1. bodrum)	Zemin kat	Yok	Yok	1	50	Kara Kutu	40 m²	Değişken	3,3 m	Dükkan	Yok	Atölyeler, konserler, sinema	Konut	0	Yok									**2019**
21	**Koma Sahne**	Hasanpaşa Mahallesi	985 m	135 m	915 m	460 m	640 m	840 m	925 m	Tiyatronun Girişi	1	1	Derici Zeynel Sokak	+0.20	Karma Drama	1 (zemin + asma)	Zemin kat	Yok	Yok	1	70	Kara Kutu	43 m²	Değişken	4 m	Dükkan	Yok	Akustik konserler, söyleşiler, atölyeler	Ofis	1	Var									**2019**
22	**Tiyatro Kale**	Osmanağa Mahallesi	430 m	700 m	420 m	125 m	310 m	345 m	365 m	Görünür Değil	0	1	Söğütlü Çeşme Caddesi	-6.50	Müjdat Gezen Tiyatrosu, Macide Tanır Sahnesi	1 (2. bodrum)	2. bodrum	Pasaj içindeki ortak hol	Yok	2	110	Çerçeve Sahne	115 m²	7.5 x 6.2	2,9 m	Depo	Var	Konserler, atölyeler	Dükkan	0	Yok									**2019**

Şekil 5.4 Kadıköy'de faaliyet gösteren 22 tiyatronun kıyası (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

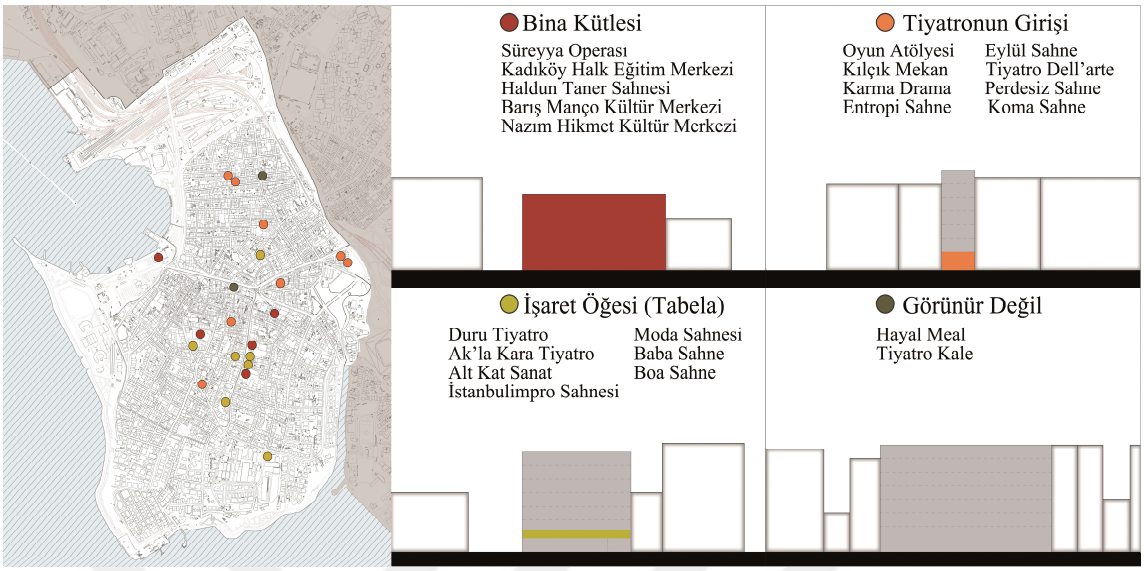
Tiyatroların konumları, görünürlükleri, çevre ilişkileri, yapısal özellikleri, işlevleri, kullanıcı tercihleri ve kırılma dönemlerindeki varlıklarının bir bütün olarak değerlendirildiği bu şemaya göre konumları itibariyle; 10 tiyatro Caferağa'da, 6 tiyatro Osmanağa'da, 4 tiyatro Rasimpaşa'da ve 2 tiyatro Hasanpaşa Mahalleleri'nde yer almaktadır. Ulaşımları açısından Duru Tiyatro metro, Marmaray, vapur hatları ve İETT hatlarına 1000 metreden daha uzak tek tiyatrodur. Oyun Atölyesi, Ak'la Kara Tiyatro ve Alt Kat Sanat Marmaray'a 1000 metreden uzakken, diğer ulaşımlara 1000 metreden daha yakındır. Bunların dışında geriye kalan tüm tiyatrolar da ulaşım hatlarının hepsine 1000 metreden daha yakındır. Kentin imgesel ve kentlilerin buluşma noktaları olarak seçilen Boğa Heykeli, Süreyya Operası, Rıhtım ve Starbucks'a olan uzaklıklarında ise Duru Tiyatro Rıhtım'a 1000 metreden daha uzakken onun dışındaki imgesel noktalara diğer tüm tiyatrolar gibi 1000 metreden daha yakındır (Şekil 5.5).



Şekil 5.5 Tiyatroların konum analizi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

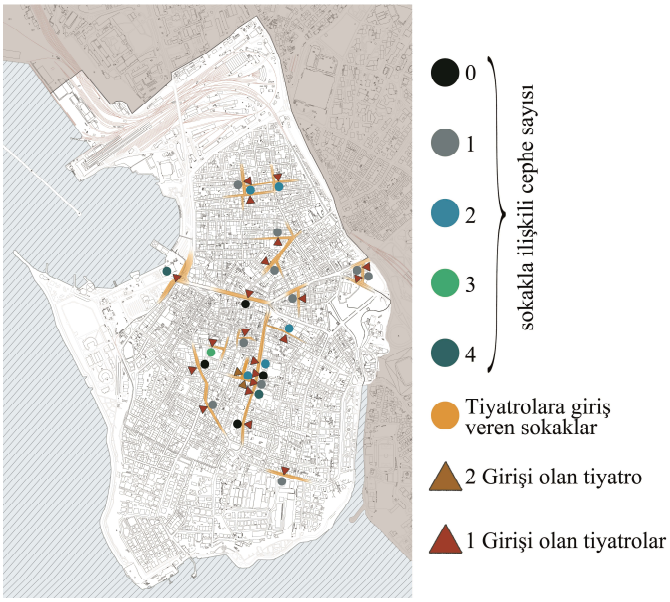
Tiyatroların kentte nasıl temsil edildiğine, görünürlüklerine bakıldığında 5 tanesi bina kütlesi olarak, 8 tanesi tiyatronun giriş cephesi itibariyle, 7 tanesi sokağa

sunduğu işaret ögeleriyle kent ortamında temsil edilirken, 2 tanesi kentte okunamamaktadır (Şekil 5.6).



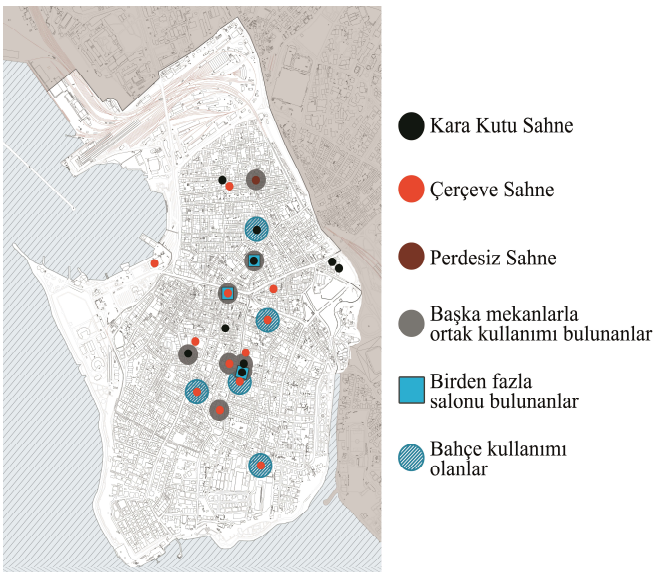
Şekil 5.6 Tiyatroların görünürlük analizi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Çevresel özellikleri açısından; sokakla ilişkili cephe sayısı, 2 tanesinde 4 iken, 1 tanesinde 3, 5 tanesinde 2 ve 10 tanesinde 1'dir. 4 tanesi ise sokakla ilişki kuran cepheye sahip değildir. Baba Sahne hariç tüm tiyatrolar tek bir girişe sahipken, Baba Sahne 2 sokaktan giriş almaktadır. 4 tiyatro General Asım Gündüz Caddesi'nden girişini alırken, 2 tiyatro Sakız Gülü Sokak'tan, 2 tiyatro Dr. Esat Işık Caddesi'nden ve 2 tanesi Derici Zeynel Sokak'tan giriş almaktadır. Tiyatroların kotları ise girişini aldığı yola göre, 11 tanesi bir basamak yüksekliğindeyken, 5 tanesi birkaç basamak yukarıda kalmakta, 4 tanesi eksi kotta 1 ya da 2 kat aşağıda, 2 tanesi ise artı kotta 2 veya 3 kat yukarıdadır. 150 metre çevresindeki tiyatro mekânlarının varlığına bakıldığında 2 tanesinin komşu olduğu tiyatro bulunmazken, Baba Sahne ve Süreyya operası 7 tane komşu tiyatrosu olan sahnelerdir. Onları 6 tane komşu tiyatrosu bulunan Halk Eğitim Merkezi ve Moda Sahnesi izlemektedir (Şekil 5.7).



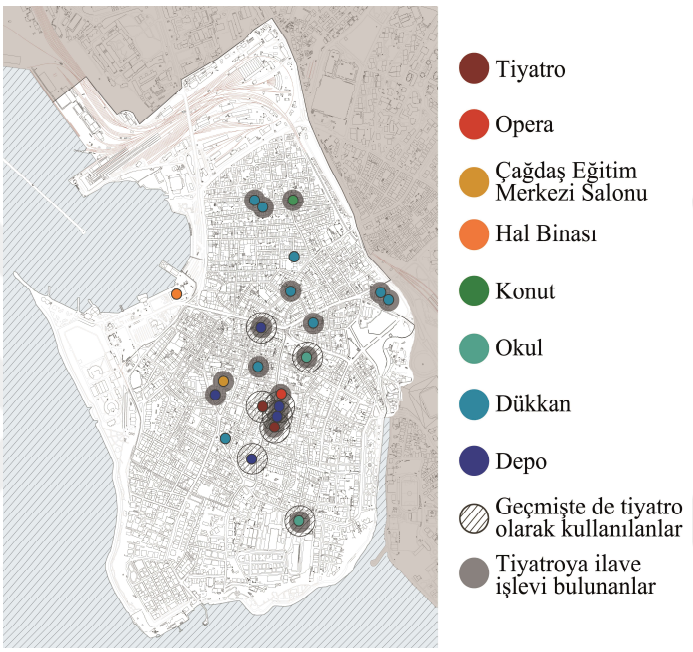
Şekil 5.7 Tiyatroların çevre analizi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Yapısal özelliklerine bakıldığında ise; 8 tanesi girişini başka mekânlarla ortak olarak kullanmaktadır. 1 tanesinin 3 salonu, 2 tanesinin 2 salonu varken diğerlerinin birer salonu bulunmaktadır. 8 tanesinin 100'ün altında seyirci kapasitesi varken 4 tanesinin 100-200 arasında, 4 tanesinin 200-300 arasında, 2 tanesinin ise 500'ün üzerindedir. 12 tanesi çerçeve sahne iken 1 tanesi perdesiz sahne ve 9 tanesi kara kutu formdadır. 11 tanesi 100 m^2'nin altında salona sahipken, 4 tanesi 100-200 m^2 aralığında, 4 tanesi 200-300 m^2 aralığında, 3'ü ise 300 m^2'den büyük salona sahiptir. 9 tanesi değişken sahne ölçülerine ve formuna sahipken, 17 tanesi 5 metrenin altında sahne yüksekliğine sahiptir (Şekil 5.8).



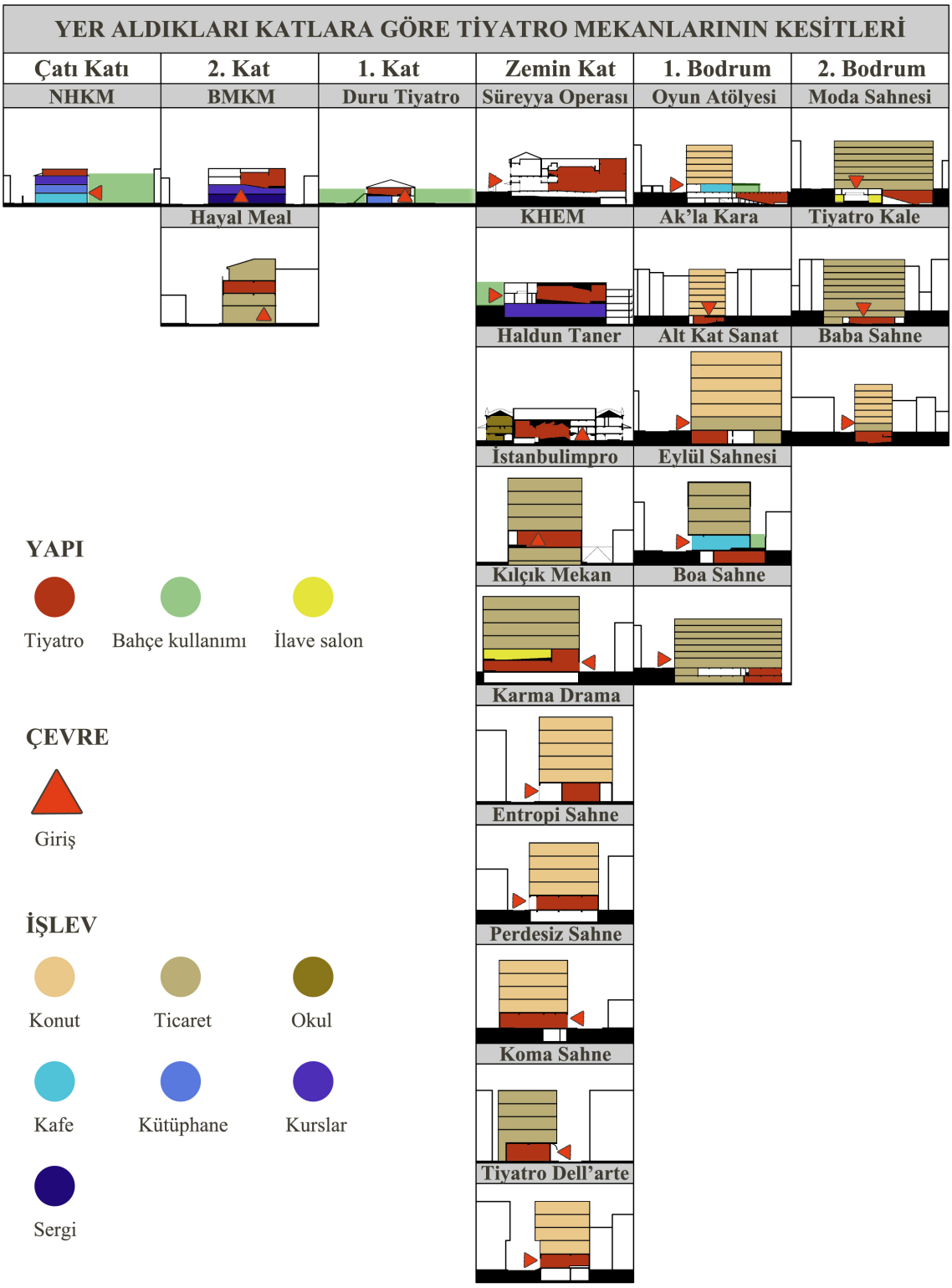
Şekil 5.8 Tiyatroların yapı analizi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

İşlevler açısından bakıldığında, Baba Sahne ve Kadıköy Halk Eğitim Merkezi tiyatro için yapılmış mekânlara sahipken, Süreyya Operası opera olarak yapılmış, Barış Manço Kültür Merkezi ise Çağdaş Eğitim Merkezi salonu olarak yapılmıştır. 14 tanesi dükkân ve depodan dönüştürülmüşken, 2 tanesi önceden okul olarak kullanılmıştır. Tiyatroların 8 tanesi geçmişte de tiyatro olarak kullanılmıştır. 5 tanesi sahnesinde tiyatro dışında etkinlik yapmazken, diğerleri konserlere, söyleşilere, atölyelere yer vermektedir (Şekil 5.9).



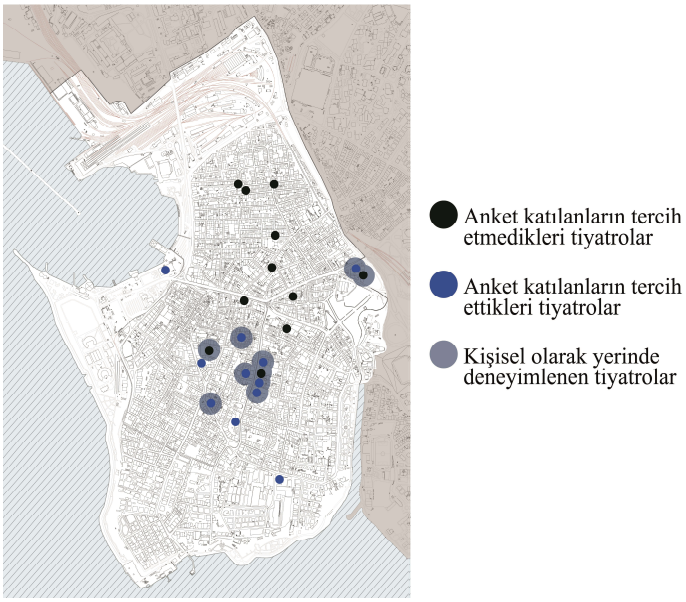
Şekil 5.9 Tiyatroların işlev analizi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Yapı, çevre ve işlev başlıklarındaki diğer maddelerin de irdelenmesi için tiyatroların bulundukları katlara göre sınıflandırıldığı bir kesit grafiği hazırlanmıştır. Bu grafiği göre; tiyatroların yer aldığı yapılardan 1 tanesi 4 katlı, 6 tanesi 3 katlı, 7 tanesi 2 katlı, 8 tanesi 1 katlıdır. 10 tanesinin salonu zemin kattayken, 5 tanesi 1. bodrum katta, 3 tanesi 2. bodrum katta, 1 tanesi 1. katta, 2 tanesi 2. katta ve 1 tanesi çatı arasında yer almaktadır. 5 tanesinin bahçe kullanımı vardır. 8 tanesinin bulunduğu binada komşuları ticari mekânlarken, 8 tanesinin konuttur (Şekil 5.10).



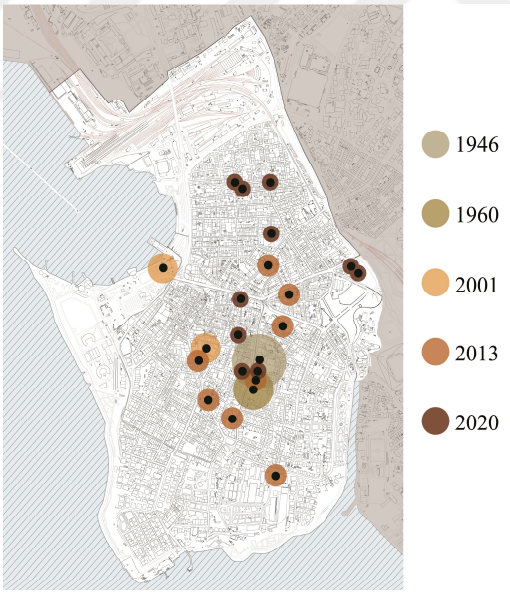
Şekil 5.10 Tiyatroların kesit analizi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Ankete katılan 200 kişi, tiyatroya gitmek için tercih ettikleri mekânlara Kadıköy'den 11 tiyatro ismi vermiştir. Tiyatroların 10 tanesi ise kişisel olarak deneyimlenmiştir (Şekil 5.11).



Şekil 5.11 Tiyatroların kullanıcı analizi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Tiyatrolardan, 1 tanesi 1923 sonrası faaliyete başlamışken, 1 tanesi 1946 sonrası, 2 tanesi 1980 sonrası, 8 tanesi 2001 sonrası ve 10 tanesi 2013 sonrası faaliyete başlamıştır (Şekil 5.12).



Şekil 5.12 Tiyatroların kırılma dönemleri analizi (Yazar tarafından hazırlanmıştır.)

Mekânlar üzerinde yapılan bu incelemeler, Kadıköy'de son yıllarda iyice artış gösteren tiyatroların, ağırlıklı olarak alternatif biçimlenişleri ve yerleri tercih eden küçük ölçekli salonlar olduğunu işaret etmektedir. Süreç içerisinde açılan kapanan sahneleriyle birlikte oldukça canlı bir tiyatro yaşantısına sahip olan

Kadıköy'deki bu hızlı değişimin son örneği Moda Sanat Tiyatrosu Macide Tanır Sahnesi olmuştur. Tiyatro, 19 Ağustos 2021 tarihinde sosyal medya hesabı üzerinden yaptığı açıklamada; Osmanağa Mahallesi, Leylak Sokak'taki adresinden, Rasimpaşa Mahallesi, Onan Sokak'a taşındıklarını duyurmuştur. Tez dâhilinde alana ait veriler 2021 yılı Haziran ayına göre alınmış olup bu değişiklik tez içerisinde işlenmemiştir. Ancak bu durum, Kadıköy'deki devingen tiyatro yaşantısının hala değişmeye devam ettiğini bir göstergesidir.

Tezin, Kadıköy Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahalleleri'ndeki tiyatrolar için ilk olarak, kentlilerin buradaki tiyatrolara yönelik belirgin yöneliminin tespitiyle, ikinci olarak süreklilik sorgusuyla, Kadıköy'deki tiyatroların gelişimi, Kadıköy'deki tiyatro dokusu, zamansal öngörüyle toplumsal olaylardan tiyatro mekanlarının nasıl etkilendiğinin tespit edilmesi ve son olarak da faal olan tiyatroların mekânsal niteliklerine ilişkin bir envanter oluşturulup literatüre katkı koyması öngörülmüştür.

KAYNAKÇA

Akbulut, M. R. (1993-1994). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (2 b., Cilt 4). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, T.C. Kültür Bakanlığı.

Akcan, E. (1993). Mimarlığımızda Kimlik-Yer İlişkisi ve İçerik Sorunu. *Türkiye Mimarlığı Sempozyumu II 'Kimlik-Meşrutiyet-Etik'* (s. 113-118). Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.

Akçura, G. (1990). Merhaba 1990. *Tiyatro Anadolu*, 150-159.

Akçura, G., Evren , B., & Salman, Y. (1993-1994). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (2 b., Cilt 7). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, T.C. Kültür Bakanlığı.

Akıncı, T. (2021, 04 25). *Beyoğlu Lüks Sineması*. İstanbul'da 2000 Osmanlı Yapısı: https://www.turanakinci.com/portfolio-view/beyoglu-luks-sinemasi/ adresinden alındı

Akıncı, U. (2013). 1946-1960 Dönemi Türk Tiyatrosu. H. Erkek, N. Tekerek, Ö. Nutku, M. Buttanrı, U. Akıncı, Ö. Belkıs, . . . A. Yüksel, H. Erkek, & M. Buttanrı (Dü) içinde, *Türk Tiyatrosu* (s. 130-150). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Akkar Ercan, M. (2016). Tarihi ve Kültürel Miras Alanlarında Devingen ve Evrimsel Bir Yer Kimliği Kavramsallaştırması. *idealkent*, 720-745.

Aksel, A. (1993-1994). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 4). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, T.C. Kültür Bakanlığı.

Aktunç, H. (2010). *Bir Kadıköy Oğlu.* İstanbul: Heyamola Yayınları.

Alus, S. M. (2005). *30 Sene Evvel İstanbul: 1900'lü Yılların Başında Şehir Hayatı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

And, M. (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, M. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, M. (2019). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

And, M. (2019). *Kısa Türk Tiyatro Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aristoteles. (1987). *Poetika.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aslan, S., & Kiper, P. (2016). Kimlik ve Bellek Sorunu Sarmalında Kentler: Amasra Kenti Örneğinde Fırsatlar ve Tehditlerin Değerlendirilmesi. *İdealkent*, 881-905.

Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek* (3. b.). (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atılgan, A. (2011). 'Dünü, Bugünü, Yarını' Panelleri Kadıköy/Ümraniye-Çekmeköy-Sancaktepe-Ataşehir-Üsküdar-Beykoz/Adalar Değerlendirme Forumu. (s. 11-13). İStanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi Anadolu 1. Büyükkent Bölge Temsilciliği.

Atılgan, A. (2017). *Yeldeğirmeni.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Atılgan, A. (2019). *Kadıköy'de Zaman.* İstanbul: K İletişim Yayınları.

Avcıoğlu, S. S., & Akın, O. (2017). Kolektif Bellek ve Kentsel Mekan Algısı Bağlamında İstanbul Tuzla Köyiçi Koruma Bölgesi'nin Mekansal Değişiminin İrdelenmesi. *İdealkent*, 423-450.

Avrupa Çoklu Kültürel Aidiyet Bildirgesi. (2010). İstanbul.

Aydoğan, K. (2021, 06 10). (E. Curavcı, Röportaj Yapan)

Bablet, D. (1990). Mehmet Ulusoy'un Tiyatrosu Eğretileme ve Gerçek. *Tiyatro Anadolu*, 39-89.

Batuman, B. (2014). Gezi'nin Söz Hali: Mekan, Temsil, Dil. *dosya 33*, 46-51.

Batuman, B. (2018). *Milletin Mimarisi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Batur, A. (Dü.). (2015). *İstanbul Mimarlık Rehberi Boğaziçi ve Asya Yakası* (Cilt 3). İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi.

Bauman, Z. (2019). *Kimlik* (3. b.). (M. Hazır, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.

Belge, M. (1993). *İstanbul Gezi Rehberi.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Bengü, D. (2017). Kamusal Mekanın Yapılanmasında Kamusallık ve Ekinsel Üretim Mekanlarının Rolü: Kadıköy Örneği. *Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Berber, Ö. (2011). Yok-Yer, Yersizleşme ve Yersizyurtsuzluk Kavramları Üzerine Bir Sorgulama. *idealkent*, 142-157.

Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek.* Ankara: Dost Kitabevi.

Bilsel, C. (2006). *Kentsel Dönüşüm, Çözülen Kentler ve Parçalanan Kamusal Alan*. 02 17, 2021 tarihinde Mimarlık Dergisi: http://www.mimarlikdergisi.com adresinden alındı

Bilsel, C. (2009). Ankara'da Kentsel Başkalaşım Karşısında Kentsel Kimlik Sorunu: Kent Merkezleri ve Kamusal Mekanlar. *TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 10.2* , 33-46.

Bilsel, G. (2002). Kent Kültürü-Kültürel Süreklilik-Kimlik Sorunsalı ve Yasanılası Kentsel Mekan Kavramı Üzerine. *Kentleşme ve Yerel Yönetimler Sempozyumu* (s. 107-114). Adana: Adana Kent Konseyi Yerel Gündem 21 .

Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro Tarihi.* Ankara: Dost Kitabevi.

Buttanrı, M. (2013). 1923-1946 Yıllarında Türk Tiyatrosu. H. Erkek, N. Tekerek, Ö. Nutku, M. Buttanrı, U. Akıncı, Ö. Belkıs, . . . A. Yüksel, H. Erkek, & M.

Buttanrı (Dü) içinde, *Türk Tiyatrosu* (s. 104-130). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Bürkev, Y. (2013). Haziran İsyanı. Ö. Göztepe (Dü.) içinde, *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler* (s. 29-44). Ankara: NotaBene Yayınları.

Casever, T. (1996). Şehir. *Cogito*, 125-129.

Ceylan Baba, E. (2015). *Loft.* İstanbul: YEM.

Connerton, P. (2014). *Modernite Nasıl Unutturur* (2. b.). (K. Kelebekoğlu, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Çalak, I. E. (2012). Kentsel ve Ortak Belleğin Sürekliliği Bağlamında Kamusal Mekanlar: ULAP Platz Örneği, Almanya. *MSGSÜ Tasarım+Kuram Dergisi*, 34-47.

Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Çapan, C. (1982). *Değişen Tiyatro.* İstanbul: Adam Yayıncılık.

Çavdar, A., & Tan, P. (2013). *İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali* (2. b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Çelenk, S. (2013). 1970-1980 Dönemi Türk Tiyatrosu. H. Erkek, N. Tekerek, Ö. Nutku, M. Buttanrı, U. Akıncı, Ö. Belkıs, . . . A. Yüksel, H. Erkek, & M. Buttanrı (Dü) içinde, *Türk tiyatrosu* (s. 168-186). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Çetken, P. (2017). Sil Baştan Yaşayan Kent ve İnsan. T. Erman , & S. Özaloğlu içinde, *Bir Varmış Bir Yokmuş* (s. 91-101). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Demirarslan, D. (2018). Kentsel ve Kültürel Bellek Bağlamında Tarihi Bir Şehir ve Yakın Çevresi: Gelibolu. *International Journal of Social Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 910-932.

Demirkaya, G. (1961). *Mimarlık Konuları.* Ankara: Akdem Basın Yayın.

Dort, B. (1990). Özgürlüğe Kavuşan Tiyatro. *Tiyatro Anadolu*, 142-150.

Dosdoğru, M. H. (1968). *Başlangıçtan Günümüze Dünya Tiyatrosu.* İstanbul: Yeni İnsan Yayını.

Dursun, H. (2015). Tarih, Mekan ve Kültür: İstanbul. A. E. Bilgili içinde, *Şehir ve Kültür İstanbul* (s. 105-191). İstanbul: Profil Yayıncılık .

Durukan , A., & Ulusu Uraz, T. (2008). Cumhuriyetin Kültür Kurumu Olarak Halkevi Binaları. *İTÜ Dergisi, 7*(1), 38-49.

Ekdal , M. (2008). Gazinocu Hamdi. U. Karakadı-Elçibey içinde, *Bir Tutam Kadıköy* (s. 89-93). İstanbul: Doğuş Yayıncılık.

Ekdal, M. (1996). *Bizans Metropolünde İlk Türk Köyü Kadıköy.* İstanbul: Kadıköy Belediye Başkanlığı Kültür Yayınları.

Ekdal, M. (2004). *Kapalı Hayat Kutusu Kadıköy Konakları* (2 b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erek, A. N. (2012). Güncel Sanatta Kentsel Mekan: Aydan Murtezaoğlu, Banu Cennetoğlu ve Sarkis'in İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme. *Sanat Yazıları Dergisi*, 11-24.

Erkek, H., Tekerek, N., Nutku , Ö., Buttanrı, M., Akıncı, U., Belkıs, Ö., . . . Yüksel , A. (2013). *Türk Tiyatrosu.* (H. Erkek, & M. Buttanrı, Dü) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Erkoç, G. (1993). 1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı*.

Erkoç, G. (1995). Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(12), 17-25. doi:10.1501/TAD_0000000194

Ertuğrul, S. (2001). Tiyatroların En Kritik Yılı 2001. 32. Gün Arşivi. 03 18, 2020 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=357zzxv32uw adresinden alındı

Esatoğlu, M. (2013). Sanatın Faşizmle 90 Yıllık Boğuşması. C. Y. Kara, & C. Yayınları (Dü.) içinde, *Faşizme Karşı Özgür Sanat* (s. 78-81). İstanbul: Ceylan Yayınları.

Evren, B. (1993-1994). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (2 b., Cilt 1). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, T.C. Kültür Bakanlığı.

Fuat, M. (2000). *Tiyatro Tarihi.* İstanbul: MSM Yayınları.

Gerçek, S. N. (1944). *Tiyatro Tarihi (Yunan ve Latin Tiyatrosu).* İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Giz, A. (1998). *Bir Zamanlar Kadıköy.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Gökçen, R. (1988). *Kadıköy.* İstanbul: Özyürek Yayınları.

Göztepe, Ö. (2013). Rolün Reddi: Gezi Direnişi. Ö. Göztepe (Dü.) içinde, *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler.* Ankara: NotaBene Yayınları.

Günay, B. (2007). Gestalt Theory and City Planning Education. *Journal Of The Faculty Of METU JFA*, 93-113.

Güvenç, B. (1991). Kentlerin Kimliği Ve Antalya Örneği Üzerine Notlar, Öneriler, Örnekler. *Mimarlık*, 72.

Güvenç, B. (2018). *Kültürün abc'si* (8. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri.* (B. Uçar, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.

Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek.* (Z. Karagöz, Çev.) İsyanbul: Pinhan Yayıncılık.

Harrison, S., & Dourish, P. (1996). Proceedings of the 1996 ACM conference on Computer supported cooperative work. *Re-Place-ing Space: The Roles of Place and Space in Collaborative Systems* (s. 67-76). Boston: Association for Computing Machinery.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu.* (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Harvey, D. (2013). *Sosyal Adalet ve Şehir.* İstanbul: Metis Yayınları.

Hasol, D. (2020). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü.* İstanbul: YEM Yayın.

ICOMOS. (2008). *Québec Declaration on the Preservation of the Spirit of Place.* Québec: ICOMOS.

Ilgın, C., & Hacıhasanoğlu, O. (2006). Göç-Aidiyet İlişkisinin Belirlenmesi İçin Model:Berlin/Kreuzberg Örneği. *itüdergisi/a*, 59-70.

İlhan, M. E. (2018). *Kültürel Bellek.* Ankara: Doğu Batı Yayınları .

İlmen, S. (2001). *Süreyya Paşa'nın Anıları.* İstanbul: Kadıköy Belediyesi Sağlık ve Sosyal Dayanışma Vakfı.

İmamoğlu, O. (1997). Psikolojik Açıdan İnsan-Çevre İlişkileri. R. Keleş içinde, *İnsan Çevre Toplum* (s. 287-309). Ankara: İmge Kitabevi.

İzgi, U. (1999). *Mimarlıkta Süreç.* İstanbul: Yem.

İzzet, S. (1936). *Tiyatro Sanatı.* İstanbul: Akşam Matbaası.

Kadıköy. (1982). T. Parla (Dü.) içinde, *Yurt Ansiklopedisi* (Cilt 5, s. 3832-3833). İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

Kadıköy Rehberi ve Şehir Planı. (1995). İstanbul: Kadıköy Belediyesi.

Karaboğa, K. (2011). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları* (Cilt 1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Katoğlu, M., Gürsel, E., & Aydemir, I. (2007). *Süreyya Opera Binası.* İstanbul: Kadıköy Belediyesi.

Keleş, R. (2006). Kent ve Kültür Üzerine. *Mülkiye Dergisi*, 9-19.

Kepes, G. (1996). Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine Notlar. *Cogito*, 177-190.

Kiper, P. (2004). Küreselleşme Sürecinde Kentlerimize Giren Yeni Tüketim Mekanları ve Yitirilen Kent Kimlikleri. *Planlama*, 14-18.

Koç, H. (1993-1994). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 4). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, T.C. Kültür Bakanlığı.

Koçyiğit, R. G., & Gorbon, F. (2012). Mimarlıkta Yersizleşme ve Yerin-Yeniden Üretimi. *Tasarım+Kuram*, 95-113.

Kongar , E. (2007). *Demokrasimizle Yüzleşmek.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, E. (1978). *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Kongar, E. (2002). *21. Yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda, Türkiye'nin Toplumsal Yapısı.* İstanbul: Remzi Kitabevi .

Kongar, E. (2015). *Tarihimizle Yüzleşmek.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, E., & Küçükkaya, A. (2013). *Gezi Direnişi.* İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Kuban, D. (2010). *Mimarlık Kavramları* (9. b.). İstanbul: YEM Yayınları.

Kulluk, S. (2010). Cumhuriyet Dönemi Kültürel Ortamında Güldürü Anlayışını Belirleyen Özellikler ve Bunların Komedya Anlayışındaki Yansımaları. *Sanat Dergisi*(3), 117-130. https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2591/33341 adresinden alındı

Kürkçü, E. (2013). Gezi'den Sonra... Ö. Göztepe (Dü.) içinde, *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler* (s. 66-71). Ankara: NotaBene Yayınları.

Kütükçü, T. (2018). *Kadıköy'ün Kitabı.* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi* (4. b.). (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.

Lefebvre, H. (2015). *Şehir Hakkı* (3. b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Levent, T. (1993). *Niçin Tiyatro.* Ankara: Gündoğan Yayınları.

Lynch, K. (2019). *Kent İmgesi.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Mai, U. (2007). Doğu Alman Kentlerinde Kültür Şoku ve Kimlik Bunalımı. A. Öncü, & P. Weyland içinde, *Mekan, Kültür, İktidar* (s. 107-115). İstanbul: İletişim Yayınları.

Martin, A. M. (2010). *Her Yeri Resim Gibi Küçük Moda.* İstanbul: Heyamola Yayınları.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space & Architecture.* New York: Praeger Publishers.

Norberg-Schulz, C. (2001). Yer Kavramı Bağlamında Eski Çevrelerde Yapılaşma. *Mimarlık*, 297-298.

Norberg-Schulz, C. (2019). Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. J. Cody, & F. Siravo içinde, *Historic Cities: Issues in Urban Conservation* (s. 31-45). Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Nutku, Ö. (1978). Tiyatro Bunalımında Çözüm Noktaları. Ş. Turan içinde, *Ulusal Kültür* (s. 123-135). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Nutku, Ö. (1990). Oyunculuğun Tarihi. *Tiyatro Anadolu*, 13-23.

Nutku, Ö. (2013). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş.* İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Önce, G. (1998). *Kendine Özgü Bir Semt Moda.* İstanbul: Kadıköy Belediye Başkanlığı Kültür Yayınları.

Öncü, A., & Weyland, P. (2007). *Mekan, Kültür, İktidar* (2. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Öner, B. (2008). Sosyal Temsiller. *Kriz Dergisi*, 29-35.

Önkal, G. (2017). Dönüşen Kentlilik, 'Butik Kimlik'ler ve Kültürel Bellek Yitimi. T. Erman, & S. Özaloğlu içinde, *Bir Varmış Bir Yokmuş* (s. 225-227). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Öymen Özak, N. (2008). Bellek ve Mimarlık İlişkisi: Kalıcı Bellekte Mekansal Öğeler. *Doktora Tezi*. İstanbul: İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü.

Özaloğlu, S. (2017). Hatırlamanın Yapıtaşı Mekanın Bellek ile İlişkisi ÜZerine. T. Erman, & S. Özaloğlu içinde, *Bir Varmış Bir Yokmuş* (s. 13-19). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Özdemir, Ö. (2013). Haziran Direnişi ve Muhalif Gazeteler: Bir Medya Analizi Denemesi. Ö. Göztepe (Dü.) içinde, *Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler* (s. 241-253). Ankara: NotaBene Yayınları.

Özek, V. (1993). *Mimarlıkta Temel Tasar.* Edirne: Trakya Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Özlü, N. (2016). Dönüşen Beyoğlu Üzerine Notlar: Cercle d'Orient ve Emek Sineması Örneği. *mimarist*, 23-29.

Özmen, A., & Çetin, B. C. (2017). Bellek ve Mekanın Dönüşümü: Tarlabaşı. T. Erman, & S. Özaloğlu içinde, *Bir Varmış Bir Yokmuş* (s. 103-107). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Özön, M. N. (1966). Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış. *Türk Dili Dergisi*, 654-673.

Özön, M. N., & Dürder, B. (1967). *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Özsoysal, F., & Balay, M. (2011). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları* (Cilt 3). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özşimşek, N. (1974). Özel Tiyatrolar Sorununa Kim Çözüm Bulacak. *Kadıköy'e Bakış*, 8.

Pekman, Y. (2011). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları* (Cilt 2). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pignarre, R. (1991). *Tiyatro Tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Piscator, E. (1985). *Politik Tiyatro.* İstanbul: Metis Yayınları.

Platon. (2010). *Diyaloglar* (7. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Relph, E. (1976). *Place and Placelessness.* London: Pion Limited.

Rossi, A. (2006). *Şehrin Mimarisi.* İstanbul: Kanat .

Sağlam Kasapoğlu, K., Avcu Çallıoğlu, A., & Bitlis Özkun, B. (Dü). (2014). *Kadıköy Rehberi ve Şehir Planı.* İstanbul: Bilnet Matbaacılık.

Sevengil, R. A. (1961). *Tanzimat Tiyatrosu.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Sevengil, R. A. (1962). *Saray Tiyatrosu.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Sevengil, R. A. (1968). *Meşrutiyet Tiyatrosu.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Sevengil, R. A. (1969). *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi .

Sevin, N. (1968). Türk Tiyatrosu Üstüne. *Kadıköy İl Tiyatrosu*, 3-5.

Shakespeare, W. (2016). *Hamlet.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Soygeniş, M., Açıkkol, A., Ölçal, A., Tanker, S., Soygeniş, S., Germen, M., & Açıkkol , C. (2001). *İstanbul İçin Görüşler.* İstanbul: Birsen Yayınevi.

Sözen , M., & Tanyeli, U. (2012). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sözen, E. (2019). *Kimlik.* İstanbul: Profil Kitap.

Stavrides, S. (2018). *Müşterek Mekan.* (C. Saraçoğlu, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.

Strowsky, F. (1990). *Tiyatro ve Bizler.* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Süs, N. (2021, 06 08). (E. Curavcı, Röportaj Yapan)

Şahin, H. (1987). Kitle İletişim Araçları ve Sanat. *Sanat ve Kitle İletişimi Sempozyumu* (s. 18-19). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Şen, S. (2010). Atatürk, Cumhuriyet ve Tiyatro. *Dergipark*, 23-30.

T.C. İstanbul Valiliği. (2019, 09 08). 05 04, 2021 tarihinde istanbul.gov.tr/bir-istanbul-klasigi-kadikoy-belediyesi-sureyya-operasi adresinden alındı

Taner, H., And, M., & Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tarhan, K., & Eşiyok, C. (2021, 03 27). (E. Curavcı, Röportaj Yapan)

Tekeli, İ. (1990). Bir Kentin Kimliği Üzerine Düşünceler. *Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 251-259.

Tekeli, İ. (2008). Bir Kentin Kimliği ve Marka Olması Konusunda Nasıl Düşünülebilir? *Kent-Müze-Tarih Söyleşileri Dizisi-5*. Antalya: Antalya Büyükşehir Belediyesi KültürYayınları.

Tekeli, İ. (2009). *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tekeli, İ. (2011). *Kent ve Kentli Hakları.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Teoman, Z. (1984). *Kadıköy ve Kadıköy'ün Öyküsü.* İstanbul: Gençlik Kitabevi.

Tuncay, M. (1987). Gelişen Kitle İletişim Araçlarıyla Gerileyen İnsancıl İlişkiler Karşısında Çağdaş Tiyatronun Konumu. *Sanat ve Kitle İletişimi Sempozyumu* (s. 16-17). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Tuncel, B. (1938). *Tiyatro Tarihi.* İstanbul: İstanbul Devlet Basımevi.

Tunçel, A. (2017). Tarihi Yazmak: Unutturmak ya da Unutturmamak. T. Erman, & S. Özaloğlu içinde, *Bir Varmış Bir Yokmuş* (s. 21-25). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Turner, P., & Turner, S. E. (2006). Place, Sense of Place and Presence. *Presence Teleoperators & Virtual Environments*, 204-217.

Tümertekin, E. (1997). *İstanbul İnsan ve Mekan.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Türeyen, M. N. (2004). *Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Bir Mimari Araştırmadan Örneklerle Rapor Ve Tezlerin Kurgusuna Uygun Bir Dizi İçinde Tanıtımı.* İzmir.

Türker, N. (2015). *Vatanım Yok Memleketim Var.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Türker, O. (2008). *Halkidona'dan Kadıköy'e Körler Ülkesinin Hikayesi.* İsanbul: Sel Yayıncılık.

Uçar, M., & Rifaioğlu, M. N. (2011). Yerel Kimliğin Mekânsal Temsili ve Québec Kentinde Korunması. *idealkent*, 62-81.

Uluğ, Ö. M., & Acar, Y. G. (Dü). (2014). *Bir Olmadan Biz Olmak.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Ünlü, B. (2011). *Tarihi Kadıköy Çarşısı .* İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Ünlü, T. S. (2017). Kent Kimliğinin Oluşumunda Kentsel Bellek ve Kentsel Mekan İlişkisi: Mersin Örneği. *Planlama Dergisi*, 75-93.

Vergin, N. (1993). Değişim ve Süreklilik. *Türkiye Günlüğü*.

Vilar, J. (1981). Tiyatro Geleneği Üstüne. İstanbul: Yazko.

Yesari, A. (1987). İstanbul Hatırası. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Yıldırım, B. (2013). Gezi'nerek Sanat: Bir Elim Sanatta Bir Elim Gazda. Ö. Göztepe (Dü.) içinde, Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler (s. 265-276). Ankara: NotaBene Yayınları.

Yücel, V. (2009). Hafıza Yeri - Kimlik Yeri. E. İ. Işık, & Y. Şentürk içinde, Özneler, Durumlar ve Mekanlar (s. 101-115). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Yüksel, A. (1978). Tiyatro ve Devlet. Ş. Turan içinde, Ulusal Kültür (s. 139-146). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yüksel, A. (1993). Cumhuriyet'in 70. Yılında Tiyatromuz. Aktüel, 23-26.

Yüksel, A. (2013). 1980'lerden 2000'lere Türk Tiyatrosu. H. Erkek, N. Tekerek, Ö. Nutku, M. Buttanrı, U. Akıncı, Ö. Belkıs, . . . A. Yüksel, H. Erkek, & M. Buttanrı (Dü) içinde, Türk Tiyatrosu (s. 186-206). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Yüksel, A. (2013). Haldun Taner Tiyatrosu. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Url-1. https://sehirharitasi.ibb.gov.tr, erişim tarihi 25.11.2019.

Url-2. https://istanbulharitasi360.com/istanbul-ilce-haritasi, erişim tarihi 25.11.2019.

Url-3. https://webgis.kadikoy.bel.tr/keos/, erişim tarihi 25.11.2019.

Url-4. http://3uncuyol.blogspot.com/2018/02/istanbul-icin-halihazr-altlklar.html, erişim tarihi 08.02.2019.

Url-5. https://sozluk.gov.tr, erişim tarihi 15.10.2019.

Url-6. http://www.tuba.gov.tr/tr/programlar-ve-projeler/akademiprojeleri/turkce-bilim-terimleri-sozlugu-programi, erişim tarihi 13.10.2019.

Url-7. https://www.felsefe.gen.tr/, erişim tarihi 03.02.2020.

Url-8. http://ip51.icomos.org/~fleblanc/publications/pub_2008_spirit_of_place_and_values.html, erişim tarihi 27.12.2020.

Url-9. https://www.kadikoylife.com/kadikoyde-sokak-sanatcilari-ve-performans-sergilemek/, erişim tarihi 18.06.2021.

Url-10. https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=26990, erişim tarihi 24.06.2019.

Url-11. http://mimdap.org/2010/10/gorsel-medyada-demiroren-avm-binasy/, erişim tarihi 25.04.2021.

Url-12. https://www.icisleri.gov.tr/81-il-valiligine-koronavirus-tedbirleri-konulu-ek-genelge-gonderildi, erişim tarihi 12.04.2019.

Url-13. https://journo.com.tr/tiyatro-dijital-covid, erişim tarihi 14.05.2019.

Url-14. http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/tiyatrolardan-alternatif-cozumler-h16983.html, erişim tarihi 18.04.2021.

Url-15. https://www.youtube.com/watch?v=oGlzVxkmDBk, erişim tarihi 23.061.2021.

Url-16. https://www.youtube.com/watch?v=8nUc1WdIoBM, erişim tarihi 18.06.2021.

Url-17. http://www.gazetekadikoy.com.tr/yasam/sokaga-acilan-sinema-rexx-h16057.html, erişim tarihi 10.07.2021.

Url-18. https://www.gzt.com/arkitekt/sinemadan-operaya-bir-kultur-mirasi-sureyya-operasi-3563982, erişim tarihi 20.05.2021.

Url-19. http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2&sayi_id=54, erişim tarihi 05.10.2020.

Url-20. http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/kadikoy-tiyatro-senligi-basliyor-h15078.html, erişim tarihi 02.06.2021.

Url-21. http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/benim-komsum-tiyatro-yeniden-h13433.html, erişim tarihi 05.06.2021.

Url-22. https://tiyatro.iksv.org/tr/festival/tarihce>, erişim tarihi 18.04.2021.

Url-23. http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/sahnede-ve-ekranda-tiyatro-h16820.html, erişim tarihi 02.05.2021.

Url-24. http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/tiyatronun-merkez-ussu-kadikoyde-senlik-basladi-h12997.html, erişim tarihi 26.06.2021.

Url-25. http://digitool.is.cuni.cz/R/KLKV2NAF17B4S5NVBGXTE6VK2QMEU24EHMYSERPAJ2VIB86933-00114?func=dbin-jump-full&object_id=1052193&pds_handle=GUEST, erişim tarihi 21.04.2021.

Url-26. https://photos.google.com/share/AF1QipNxzPY4z7WXIN0mZhyImdQ0YGMUoejPleUldwdyP4XAD6Xn4kZiifKLhdQ4gSuBmQ?key=T0JpTXVZT2xEYmtqeXV2TG5kLVhkcnBFZG5FQmRB, erişim tarihi 21.04.2021.

Url-27. https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:15497126, erişim tarihi 21.04.2021.

Url-28. istanbul.gov.tr/bir-istanbul-klasigi-kadikoy-belediyesi-sureyya-operasi, erişim tarihi 08.10.2020.

Url-29. http://www.arkiv.com.tr/proje/haldun-taner-sahnesi-restorasyon-projesi/10536, erişim tarihi 18.05.2021.

Url-30. https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/CultureCenter/Detail/31, erişim tarihi 15.05.2021.

Url-31. https://www.tiyatrogazetesi.net/baris-manco-kultur-merkezi/, erişim tarihi 05.06.2021.

Url-32. https://tiyatrolar.com.tr/sahne/istanbul/nazim-hikmet-kultur-merkezi2, erişim tarihi 23.05.2021.

Url-33. https://www.ulusal.com.tr/index.php?m=haber&id=6993&link=gundem/tgbliler-mumtazer-turkoneyi-fena-yakaladigundem/milletvekillerine-rekor-zamyurt/akpli-ciftci-akpye-isyan-ettikultur-sanat, erişim tarihi 23.05.2021.

Url-34. https://tiyatrolar.com.tr/sahne/istanbul/tiyatro-ak-la-kara, erişim tarihi 06.05.2021.

Url-35. https://tiyatrolar.com.tr/sahne/istanbul/istanbulimpro-sahne, erişim tarihi 02.06.2021.

Url-36. https://tiyatrolar.com.tr/sahne/istanbul/kilcik-mekan, erişim tarihi 07.06.2021.

Url-37. https://www.modasahnesi.com/galeri-sa-155, erişim tarihi 01.06.2021.

Url-38. https://tiyatrolar.com.tr/sahne/istanbul/karma-drama-1, erişim tarihi 06.02.2021.

Url-39. https://www.google.com/maps/uv?pb=!1s0x14cab86613243a83%3A0x28a172875d7fd79d!3m1!7e115!4shttps%3A%2F%2Flh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipOw8AAbKzH7JVHHz6vDg8ZSu9Bdcm9D6rjG5QxS%3Dw376-h200-k-no!5sentropi%20sahne, erişim tarihi 16.05.2021.

Url-40. https://www.facebook.com/photo/?fbid=195645845899854&set=pb.100063633187454.-2207520000, erişim tarihi 06.06.2021.

Url-41. https://tiyatrolar.com.tr/sahne/istanbul/baba-sahne, erişim tarihi 01.07.2021.

Url-42. https://twitter.com/ilginsonmezarts/status/1255104618062848001, erişim tarihi 05.07.2021.

Url-43. https://www.youtube.com/watch?v=VrFhLZcORBU, erişim tarihi 26.01.2021.

Url-44. https://cip.tuik.gov.tr/?il=34#>, erişim tarihi 26.06.2021.

A

İLK ANKET FORMU – KASIM/ARALIK 2019

ANKET NO:..... **...../...../.....**

Bu anket yüksek lisans tezi için hazırlanmış olup, burada paylaşacağınız bilgiler tamamen bilimsel amaçlar doğrultusunda kullanılacaktır. Ankette isim belirtme gerekliliği yoktur. Zaman ayırdığınız için teşekkür ederim.

Hazırlayan: Esma CURAVCI

1)Yaşınız?

18 altı [ ] 18-25 [ ] 26-35 [ ]

36-45 [ ] 46-55 [ ] 56-75 [ ] 75 üstü [ ]

2)İstanbul'da nerede ikamet ediyorsunuz? (İlçe olarak)

.....

3)Kadıköy Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallerinin (Moda ve Yeldeğirmeni Semti) bulunduğu alana genellikle ne amaçla gidiyorsunuz?

(1;en düşük, 5; en yüksek)

FONKSİYON	1	2	3	4	5
İş/Eğitim					
Alışveriş					
Yeme/İçme					
Buluşma					
Eğlence					
Tiyatro					
Geçiş Alanı					
Turizm					
İbadet					

4)Kadıköy Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallerinin (Moda ve Yeldeğirmeni Semti) bulunduğu alana ne sıklıkla gidiyorsunuz?

FONKSİYON	Her gün	Haftada bir gün	Haftada birkaç kez	Ayda Bir gün	Ayda birkaç kez	Nadiren
İş/Eğitim						
Alışveriş						
Yeme/İçme						
Buluşma						
Eğlence						
Tiyatro						
Geçiş Alanı						
Turizm						
İbadet						

5)Tiyatroya gitmek için İstanbul'da genellikle hangi bölgeyi tercih ediyorsunuz? (İlçe ve semt olarak)

……

6)Gittiğiniz bölgedeki hangi sahneleri daha çok tercih ediyorsunuz?

……

B

İKİNCİ ANKET FORMU – OCAK/NİSAN 2021

KADIKÖY, MODA VE YELDEĞİRMENİ SEMTLERİNDE MEKÂNSAL SÜREKLİLİK ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

ANKET NO:…… **TARİH:……/…../……..**

Bu anket yüksek lisans tezi için hazırlanmış olup, burada paylaşacağınız bilgiler tamamen bilimsel amaçlar doğrultusunda kullanılacaktır. Ankette isim belirtme gerekliliği yoktur. Zaman ayırdığınız için teşekkür ederim.

HAZIRLAYAN: Mimar Esma CURAVCI

1)Yaşınız?

18-25 [ ] 26-35 [ ] 36-45 [ ] 46-55 [ ] 56-65 [ ] 66 üstü [ ]

2)İstanbul'un hangi ilçesinde ikamet ediyorsunuz?

……

3)Kadıköy Caferağa, Osmanağa ve Rasimpaşa Mahallelerine (Moda ve Yeldeğirmeni Semtleri) gitme amacınıza göre numaralandırınız. (Kovid-19 salgını öncesine göre cevaplamanız beklenmektedir.)

0: hiç bu amaçla gitmiyorum,
4: en çok bu amaçla gidiyorum,
olacak şekilde numaralandırınız.

İŞLEV	0	1	2	3	4
Barınma					
İş/Eğitim					
Hizmet (terzi, kuaför, vb.)					
Alışveriş					
Yeme/İçme					
Buluşma					
Eğlence					
Tiyatro					
Geçiş Alanı					
Turizm					
İbadet					

4) Ne sıklıkla tiyatroya gidiyorsunuz? (Kovid-19 salgını öncesine göre cevaplamanız beklenmektedir.)

Her gün [ ] Haftada birkaç kez [ ] Haftada bir gün [ ] Ayda birkaç kez [ ]
Ayda bir gün [ ] Nadiren [ ] Hiç [ ]

5)Sahne/tiyatro tercihinizi belirlemenizde en çok etkili olan faktör nedir? (Kovid-19 salgını öncesine göre cevaplamanız beklenmektedir.)

Mekân (salon) [ ] Oyun/Sanatçı [ ] Evime/İşime yakın olması [ ] Diğer [ ]

Yanıtınız diğer ise açıklayınız?

……

6)Tiyatroya gitmek için İstanbul'da genellikle hangi bölgeyi tercih ediyorsunuz?(Kovid-19 salgını öncesine göre cevaplamanız beklenmektedir.)

(İlçe ve semt/mahalle olarak)

……

7)Gittiğiniz bölgedeki hangi sahneleri daha çok tercih ediyorsunuz? (Kovid-19 salgını öncesine göre cevaplamanız beklenmektedir.)

……

9) Kovid-19 salgın sürecinde ne sıklıkla tiyatroya gittiniz?

Her gün [ ] Haftada birkaç kez [ ] Haftada bir gün [ ] Ayda birkaç kez [ ]
Ayda bir gün [ ] Nadiren [ ] Hiç [ ]

TEZDEN ÜRETİLMİŞ YAYINLAR

Konferans Bildirisi

1. Curavcı, E. ve Say Özer, Y. (2020). Mekânsal Sürekliliğin Tiyatrolar Üzerinden Okunması. *II. Mimarlık ve Şehircilik Lisansüstü Sempozyumu* (s. 110-112). Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul.