

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**

**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK TİYATRO TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ AÇISINDAN SES  
TİYATROSU'NUN İNCELENMESİ**

**YÜKSEKLİSANS TEZİ**

**Miray Aydın**

**1005030036**

**Anabilim Dalı: SANAT YÖNETİMİ**

**Programı: SANAT YÖNETİMİ**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Beste Gökçe Parsehyan**

**AĞUSTOS 2020**

**T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**

**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK TİYATRO TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ AÇISINDAN SES  
TİYATROSU'NUN İNCELENMESİ**

**YÜKSEKLİSANS TEZİ**

**Miray Aydın**

**1005030036**

**Anabilim Dalı: SANAT YÖNETİMİ**

**Programı: SANAT YÖNETİMİ**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Beste Gökçe Parsehyan**



**Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Mehmet Üstünipek**

**Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman**

**AĞUSTOS 2020**

## İÇİNDEKİLER

|                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>İÇİNDEKİLER.....</b>                                                   | <b>i</b>   |
| <b>KISALTMALAR.....</b>                                                   | <b>iii</b> |
| <b>ŞEKİL LİSTESİ.....</b>                                                 | <b>iv</b>  |
| <b>KISA ÖZET.....</b>                                                     | <b>v</b>   |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                                      | <b>vii</b> |
| <b>1. GİRİŞ.....</b>                                                      | <b>1</b>   |
| <b>2. TÜRK TİYATROSUNA GENEL BAKIŞ.....</b>                               | <b>3</b>   |
| <b>2.1. Geleneksel Türk Tiyatrosu.....</b>                                | <b>5</b>   |
| 2.1.1. Köylü Tiyatrosu Geleneği.....                                      | 6          |
| 2.1.2. Halk Tiyatrosu Geleneği.....                                       | 10         |
| <b>2.2. Batı Etkisindeki Türk Tiyatrosu.....</b>                          | <b>14</b>  |
| 2.2.1. Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu.....                                | 15         |
| 2.2.2. Meşrutiyet Tiyatrosu.....                                          | 17         |
| 2.2.3. Cumhuriyet Tiyatrosu.....                                          | 19         |
| <b>2.3. 1980’den Günümüze Tiyatro Ortamı.....</b>                         | <b>25</b>  |
| 2.3.1. Şehir Tiyatroları.....                                             | 28         |
| 2.3.2. Devlet Tiyatroları.....                                            | 32         |
| 2.3.3. Özel Tiyatrolar.....                                               | 42         |
| <b>3. SANAT YÖNETİMİ.....</b>                                             | <b>47</b>  |
| <b>3.1. Sanat Yönetimi Tarihine Kısa Bir Bakış.....</b>                   | <b>48</b>  |
| <b>3.2. Sanat Yönetiminin Doğuşu.....</b>                                 | <b>49</b>  |
| <b>3.3. Ödenekli ve Ödeneksiz Tiyatrolar’da Sanat Yönetimi.....</b>       | <b>51</b>  |
| <b>4. TARİHİ SES TİYATROSU’NUN SANAT YÖNETİMİ AÇISINDAN DÖNÜŞÜMÜ.....</b> | <b>63</b>  |
| <b>4.1. Ses Tiyatrosunun Evrimi.....</b>                                  | <b>63</b>  |
| 4.1.1. Pera Sirki.....                                                    | 66         |
| 4.1.2. İdeal Sineması ve Royal Sineması.....                              | 68         |
| 4.1.3. Varyete Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu, Ses Sineması.....            | 69         |
| 4.1.4. Dormen Tiyatrosu Dönemi.....                                       | 73         |

|                                                                            |            |
|----------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.1.5. Ses-1885, Ortaoyuncular Dönemi.....                                 | 76         |
| 4.1.5.1. Ferhan Şensoy'un Ses-1885'teki Repertuar Yönetimi...              | 77         |
| 4.1.5.2. Geleneksel Tiyatro'nun Sembolü Olan “Kavuk” Ses -<br>1885'te..... | 82         |
| <b>5. SES TİYATROSU'NDAKİ DÖNÜŞÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ...</b>               | <b>83</b>  |
| <b>6. SONUÇ.....</b>                                                       | <b>94</b>  |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                                                       | <b>97</b>  |
| <b>EKLER.....</b>                                                          | <b>107</b> |



## KISALTMALAR

TOTSİS: Türkiye Opera Tiyatro ve Yardımcı İşleri Sendikası

AKP: Adalet ve Kalkınma Partisi

YTL: Yeni Türk Lirası

YKR: Yeni Kuruş

ANAP: Anavatan Partisi

TOBAV: Devlet Tiyatroları Opera ve Balesi Çalışanları Yardımlaşma Vakfı

SHP: Sosyaldemokrat Halkçı Parti

DYP: Doğru Yol Partisi

TL: Türk Lirası

KHK: Kanun Hükmünde Kararname

## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.: Devlet Tiyatrolarının Organizasyon Şeması

Şekil 2.: Şehir Tiyatrolarının Organizasyon Şeması



**Enstitüsü : Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**

**Dalı : Sanat Yönetimi**

**Programı : Sanat Yönetimi**

**Tez Danışmanı : Dr. Öğr Üyesi Beste Gökçe Parsehyan**

**Tez Türü ve Tarihi : Yüksek lisans – Ağustos 2020**

## **KISA ÖZET**

### **TÜRK TİYATRO TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ AÇISINDAN SES TİYATROSU'NUN İNCELENMESİ**

**Miray Aydın**

Ses Tiyatrosu, Türkiye’de 1885 yılında sahne sanatlarının şekillenmeye başladığı bir dönem içerisinde kurulmuştur. Piyasa şartlarının henüz belirlenmediği ve gelişim göstermediği bu ortamda tiyatro topluluklarının izleyiciyle buluşmasına imkan sağlamıştır. Ses Tiyatrosu, sanatsal niteliğin değişim ve dönüşüm süreçlerini de deneyimlemiştir. Bu sebeple kurulduğu ilk tarihlerde bünyesinde sahnelenen, deneyimlenen içeriklerle amatör düzeyde yönetildiği görülmektedir. 1970 sonrası tiyatro kurumlarının artış göstermesiyle beraber kıymetli toplulukların Ses Tiyatrosu bünyesinde eserlerini sahnelemesi yönetim açısından bir takım kolaylıklar sağlamıştır. Yine de bu kolaylıklar kalıcı çözümleri doğurmamıştır. Ödenekli tiyatroların kurulduğu ardından özel tiyatroların çoğaldığı bu dönem içerisinde Türk tiyatrosunun yönetiminde belli eşitsizlikler baş göstermiştir. Türk tiyatrosu bünyesinde gelişen tüm kurumlara bakıldığında sanat yönetimi sürecinin öncelikli olarak siyasal ve ekonomik boyutuyla yürütüldüğü görülmüştür. Bu durum tiyatrolardaki repertuarların sanatsal niteliğinin zedelenmesine yol açmıştır. Ses Tiyatrosunun da ülke gündemi gereği bahsedilen örneklere maruz kaldığı görülmüştür. Türkiye gündeminin sosyo-kültürel dönüşümüyle sanatsal içeriklerin yön değiştirmesi, Ses Tiyatrosu’ndaki yönetim yapılanmasını da etkilemiştir. 1989 yılından itibaren günümüze değin Ferhan Şensoy yönetimindeki Ortaoyuncular, 31 yıllık

sürecin niteliksel örneğini oluşturmaktadır. Modern Türk tiyatrosuyla unutulmaya yüz tutmuş geleneksel tiyatro anlayışı günümüzde alternatif bir seçenek olarak gözükmektedir. Günümüzdeki tiyatro kurumları ise geleneksel formu es geçmektedir. Ferhan Şensoy'un geleneksel formu günümüz tiyatro anlayışıyla yeniden yorumlaması, başarısının esas kaynağını oluşturmaktadır. Türkiye'deki tiyatro kurumlarının sanat üretimlerinin öncelikli olarak entelektüel açılımı kurgulayabilmeleri, tiyatro topluluklarının belirledikleri misyon doğrultusunda söylemlerini aktarabilmeleri gerekmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Tiyatro, Türk Tiyatrosu, Sanat Yönetimi, Ses Tiyatrosu





**University : Istanbul Kültür University**  
**Institution : Institute of Graduate Studies**  
**Department : Art Management**  
**Programme : Art Management**  
**Supervisor : Dr. Instructor Beste Gökçe Parsehyan**  
**Degree Awarded and Date : August – 2020**

## **ABSTRACT**

### **REVIEW OF SES THEATRE IN TERMS OF PLACE AND IMPORTANCE IN TURKISH THEATRE**

**Miray Aydın**

Ses Theatre is founded in Turkey during an era of shaping of stage arts, in 1885. In this type of undetermined conditioned, unimproved habitat, allowed theatre community to meet with admirers. Ses theatre experienced the changes and transformation of artistic qualifications. When it was founded, it was seen as that they were managing poorly. That much was clear when you look into the content that were displayed. When theatres grow in numbers in 1970, Ses Theatre's work to get new plays were becoming easier. Still this situation did not produce a persistant solution. In this era, when funded and private theatres were on the rise in numbers, there were unequalities starting to show up in Turkish theatre management. When we look at the growth of turkish theatre, it shows us that it was managed focused on by economic and political perspective. This particular situation disreputed the repertoire's artistic qualifications. Because of the national agenda, Ses Theatre experienced such examples. Socio-cultural transformation of Turkey's agenda and artistic content, affected the management of Ses Theatre. The current management of Ferhan Şensoy named Ortaoyuncular, is an example of qualitative process since 1989. Traditional theatre understanding, with the effect of modern turkish theatre, seems to be

**destined to forgotten until it is seen as an alternative option. Theatres in our day skip the traditional form entirely. Ferhan Şensoy's reinterpretition of modern theatre understanding with traditional form, shows the source of his success. Theatres in Turkey, need to produce art priorly intellectual expansion building, and convey their statements according to the direction of their mission.**

**Key Words: Theatre, Turkish Theatre, Art Management, Ses Theatre**



## 1.GİRİŞ

Bu tezin amacı, Türkiye’de ki tiyatro ortamının şekillenmeye başladığı dönemlerde Ses Tiyatrosu’nun ilk etapta nasıl bir süreç yaşadığını, hala günümüzde var olan tiyatro salonunun sanat yönetiminin içeriksel yapılanmasını vurgulamaktır. Bu doğrultuda ilk etapta Türk tiyatrosunun ne şekilde doğduğu ve geliştiği hakkında bilgi vermek amaçlanmıştır. Türk tiyatrosunun gelişim evrelerinin olduğunca ifade edilmesi günümüz tiyatro ortamının anlaşılmasına da olanak vermektedir.

Bir diğer amaç doğrultusunda, sanat yönetiminin tanımı yapılarak ne zaman doğduğu ve Türkiye’de sanat yönetimi kavramının ödenekli ve ödeneksiz tiyatrolarda nasıl şekillendiği anlatılmaktadır. Devlet, Şehir ve özel tiyatroların örgütsel yapılanmaları aktarılmış, özel tiyatrolara yapılan devlet desteğinin ne şekilde verildiği üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda devletin özel tiyatrolar üzerindeki baskılayıcı gücü de anlaşılmaktadır.

Ödenekli ve özel tiyatroların, ekonomik eşitsizlikleri doğrultusunda sanat yönetim anlayışları da farklı süreçlerin yaşanması yol açmaktadır. Ödenekli tiyatro kurumlarındaki sanat yönetiminin profesyonel bir sürece dayandırılmasına karşın, ödeneksiz tiyatrolarda bu yönetimin daha çok tiyatro anlayışının içeriksel yönetimiyle yapılabildiği aktarılmıştır. Özellikle her dönemin etkisiyle şekillenen sanat ortamı ve doğrultusunda sanat yönetimi kavramını anlayabilmek adına, yön veren etkilerden söz edilmiştir.

Tüm bunların ardından Ses Tiyatrosu’nun Türk tiyatro tarihindeki yeri, bünyesinde var olmuş topluluklar, yenilikler ya da unutulmaya yüz tutmuş hâli ile gelişim evreleri aktarılmıştır. Bu evreleri incelerken sanat yönetiminin de henüz deneyimlenerek gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Özellikle tiyatro sanatında bu kavramın tiyatro sahibinin aracılığıyla yürütülmesi yine ödeneksiz tiyatroların akıbetini şekillendirmektedir. Ses Tiyatrosu, çoğu tarihi tiyatro binasının kaderini yaşamadan günümüzde varlığını sürdürebilmektedir. Bu hususta Ferhan Şensoy’un

1989'dan itibaren günümüze değin Ses Tiyatrosu bünyesinde oluşturduğu kimlik, tiyatro anlayışı, oyun seçimlerindeki tercihleri üzerinden sanat yönetimini ne şekilde gerçekleştirdiği üzerinde durulmuştur. İçeriksel yönetimin yanında, 1982'de çıkan devlet desteklerini ne şekilde aldığı ve günümüzde bu destekten yararlanmadan gişe geliriyle geçinen bir tiyatro yapılanması olduğu aktarılmıştır.

Sonuç olarak; Ses Tiyatrosu'nun gelişim evresi ve günümüz devamlılığına bakıldığında, tiyatro ortamının piyasa esaslı sanat yönetimi anlayışına karşın entelektüel ve içeriksel niteliğin artırılması yönünde sanat yönetimi yapılanması önerilmiştir.

Bu tez, Osmanlı Döneminden günümüze miras olarak kalmış tek tiyatro salonu olması ve faal bir özel tiyatro topluluğu tarafından hâlâ yaşatılması yönüyle önem teşkil etmektedir. Ayrıca, Ses Tiyatrosu'nun değerini ortaya çıkarmakla birlikte, bu tip tiyatro salonlarının korunması ve desteklenmesi adına da kıymet taşımaktadır.

## 2. TÜRK TİYATROSUNA GENEL BAKIŞ

Kelime olarak tiyatro, Yunanca 'da “seyirlik alan” anlamını taşıyan theatron'dan türetilmiştir. Dilimize ise İtalyancadaki teatro sözcüğünden geçer. Tiyatro; sahne, oyun, oyunculuk, tasarım, sahne tekniği vb. birçok bileşkeden oluşan köklü bir sahne sanatıdır (Çalışlar, 1993: 7). Altunbay, tiyatronun kaynağı ve tarihsel süreci hakkında çoğu yapılan yorumun yanı sıra, temel kaynağının yaşamın kendisi olduğunu ve doğrudan insandan beslenerek insanı anlatan bir sanat disiplini olması yönüyle önemini vurgular (2014: 311).

İlkel insandan itibaren gözlenen tüm süreçte tiyatronun temelinde görülen ilk eylem oyun oynama eylemidir. Tiyatro sanatının içinde yer alan dram sanatı bahsi geçen oynama eylemini etkiler. Tiyatro sanatının başlangıcı, gelişim aşamasının nasıl şekillendiğinin de anlamını barındırır. Bu sebeple ilk olarak dram sanatının doğuşunun incelenmesi gerekir. Bölgeden bölgeye değişiklikler gösterdiği için kültürel farklılıkların doğuşuyla beraber, aynı zamanda diğer tüm sanat disiplinlerinde de yaygın olarak var olan dram sanatının tanımında farklılıklar oluşur.

“Drama” eski Yunancada “bir şey yapma” ya da “yapılan bir şey” anlamında kullanılmaktadır. Bu sözcüğün eski Yunancadaki başka bir anlamı da oynamaktır (Nutku, 2001: 27). Dram sanatının tanımını Özdemir Nutku (2001: 28), şu şekilde yapmıştır: “Dramatik olan, her şeyden önce insanla ilgili olan bir duygudur. İnsan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir ânı, bir düşünceyi ya da duyguyu ileten bir görünümdür. Dram sanatı ise bu insanla ilgili olan şeyi sanatsal bir yaratışla canlandıran üretim işidir.” Dramatik olan ile dramatik olmayanı birbirinden ayırıştırarak bu biçimde açıklık getirir.

Batı tiyatrosunun yüz yıllardan beri ürettiği tiyatro yazınında kendini kurumsallaştırmış, repertuarlarda her daim seçilen ve öne çıkan yapıtların ortak özelliğinin bir sonucu olarak dram sanatının tanımının bu şekilde yapılmaması

gerektiğini söyleyen Şener, dram sanatının teknik bir terim olarak kullanılmasının gerekliliğini vurgular. (Şener, 1997: 13-14)

Metin And ise, Eski Yunan dram tanımını temel almıştır. Batı Tiyatrosunun da hep bu kaynaktan beslenerek geliştiği literatürde görülmektedir. And (2017: 8), Türk tiyatrosunu incelediğinde şu soruyu sorar: “Bir Türk tiyatrosu var mıdır? Soruyu, Yunan dramını göz önünde tuttukça olumlu yanıtlamak güçtür. Kendimize özgü bir dram sanatımız yoktur.” Bu sebeple Türk tiyatrosunu irdelenebilmesi açısından ilk etapta belli sınırlamalara gidilmelidir. Bu sınırlamalar toplumsal kültürün etkisiyle gelişen dram sanatını, bu sanatın ne şekilde geliştiğini ve evirildiğini sunacaktır. Metin And’ın (2017: 7), konuyu irdelenebilmek adına yaptığı tespitler, çoğu fikirden farklı ve açıklayıcı oluşu sebebiyle iyi bir kaynak sunar. Yapılan sınırlama çağ ve coğrafi etkenler göz önünde tutularak, Anadolu’ya yerleşmiş olan Türkiye Türklerinin tiyatro kökeni ile başlar. Anadolu Selçuklularından itibaren Beylikler dönemi, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti’nin tiyatrosu ile son bulur. Türk dramı, Anadolu Türk kültürünün etkisiyle şekil kazanmaya başlar. Metin And (2017: 9), bu etkileri şöyle sıralar; “Yer, soy, İmparatorluk, İslam ve Batılılaşma.” Anadolu’da yaşamış eski uygarlıkların yer bakımından kültürel bir etki bıraktığını ve bu etkilerinde en çok köy seyirlik oyunlarında, özellikle büyüsel nitelikteki mevsim törenlerinde gözlemlendiğini söyler. Türklerin eski yurdu Orta Asya ve inançları olan şaman izleri dram sanatını etkilediği çeşitli törenlerde gözlemlenmiştir. Diğer taraftan Osmanlıların üç kıtaya yayılan imparatorluklarında yer alan çeşitli budunların ve etnik grupların kültürel etkileşim içinde olmaları etkin rol oynarken, İslam kültürünün etkileriyle Batılılaşma etkisi de görülmektedir (And, 2017: 9-10).

Anadolu Türklerinin kültürüyle tanımlanan dram sanatının yoksunluğu kendini belli etse de Tiyatronun bir diğer tarafına, yani işin seyirlik -oyunculuk- yönüne dönüldüğünde karşımıza zengin bir anlatış biçimi, tavır ve gelenek çıkar. Türk tiyatrosunun geçmişi Geleneksel Türk Tiyatrosu başlığı altında incelenir. Geleneksel Türk Tiyatrosu, Batı tiyatrosunun benimsenmesiyle her ne kadar kendi varlığını yitirse de günümüzde var olan tiyatro biçiminin üzerinde etkilerinin olduğu görülür (And, 2017: 9).

Osmanlı imparatorluğunun Tanzimat ile birlikte Batılılaşma sürecine girmesi Geleneksel Türk Tiyatrosunun değişimine yol açmış ve günümüzde unutulacak noktaya kadar gelmiştir. Batılılaşma ve yenilikçi olma fikri ivme kazanırken dram sanatının hem içeriği hem de sahneleniş estetiği uygulanmaya çalışılır. Cumhuriyet ile birlikte Batı tiyatrosu yolunda ivme kazanan tiyatro anlayışı Geleneksel tiyatroyu da tamamıyla geri plana atar.

## 2.1. GELENEKSEL TÜRK TİYATROSU

Gelenek, çok yönlü ve dinamik bir kavramdır. Tanımı, kullanılacağı alana göre değişim gösterir. Genel anlamda ise geçmişten bugüne süregelen kültürel unsurların bütününe ifade eder ve kültürel hareketlilik ile geçmiş aracılığıyla geleceğin inşasını sağlar. Geleneğin dinamizmini, tarihsel süreçlerle birlikte, sosyo-kültürel yapılar da etkiler. Dinamizm ile birlikte kimi gelenek devamlılığını sağlarken kimisi de yok olur. Ayrıca geçmiş geleneklerden yararlanılarak günümüzde türetilen gelenekler de bulunur. Bazı gelenekler ise geçmiştekilerin günümüzdeki bağlamına göre yeniden ifade edilerek sürdürüldüğü vurgular (Artun, 2008: 1).

Geleneğin ve kendine kaynak olmuş unsurların neler olduğu araştırıldığında başlangıç zamanından itibaren ele alınan sürecin, nerelere kadar vardığını anlayabilmek imkânsızdır. Aktarımın yazılı değil de sözel olarak gerçekleşmiş olması, geleneksel tiyatro hakkında daha çok varsayımlar üzerinden çıkarımların yapılmasına yol açmıştır. İlk kez nerede, ne şekilde, hangi durum ve şartların etkisinde kaldığı bilgisine kesin şekilde ulaşmak mümkün gözükmemektedir.

Türk Tiyatrosu tarihsel süreçteki değişimin getirisiyle kültürel ve coğrafi etkilerin birikim ve yansımasının dönüşümü sonrası kent yaşamında Halk Tiyatrosu Geleneği, köylerde ise Köylü Tiyatrosu Geleneği olarak gelişim göstermiştir. İki gelenekten de gelen bu oyunlara bir bütün olarak bakıldığında kökenlerinden itibaren içeriklerin birbiriyle özdeşleştiği görülür. Şartların ve izleyici ilgisinin getirisi sonucu iki gelenek birbirinden gitgide farklılık göstererek son aşamada ayrışır. Bu iki gelenek, oyun oynama eylemi ile birlikte kişilerin eğlencesini sağlarken bir taraftan da yaşamsal sorunları ifade etmelerine olanak sağlamış. İki geleneğin biçimsel

özelliklerine bakıldığında muhakkak ki belli ortaklıklar göze çarpar. İlk etapta söylenmesi gereken ortak nokta ikisinin de taklide dayanıyor olmasıdır. Yazılı metnin henüz olmaması gereği doğaçlama tekniği kullanılmaktadır. Oyunlarda dans ve müzik ağırlıkta olmakla birlikte karakterler tip boyutunda görülmektedir. İçeriklerde daha çok güldürüye yer verilse de yer yer eleştirel ve yergi ön plana çıkar (Düzgün, 2014: 145-156).

#### 2.1.1. Köylü Tiyatrosu Geleneği

Türk Tiyatrosunun özgünleşerek kimlik kazanmasını sağlayan önemli geleneklerden biri köy seyirlik oyunlarıdır. Bu oyunlar kaynağını, ilkel insanların doğa karşısında kaygı ve korkularını yönetme, doğa ile baş edebilme yolu olarak düzenlediği canlandırmalardan, büyüsel törenlerden alır. Doğayı tam olarak çözümleyememiş ilkel insan, doğa ile bütünleşmek, korunmak, yaşam kavgasını daha iyi sürdürebilmek adına bu oyunlara başvurur. Mevsim geçişlerinde, bayramlarda, düğünlerde, hayvanların üreme zamanlarında yahut köylü için önemli sayılan yılın belli dönemlerinde “oyun çıkartma”, “oyun yapma” adı altında yapılan, temeli ritüellere dayanan gösterilerdir. Taklit ve büyüye başvurarak doğa koşullarından korunduğuna, doğayı etkileyip kontrol edebileceğine inanır (Karadağ, 1978: 9; Şener, 1996: 915).

Yaşadığı her dönem hayatı ve kendini anlamlandırmaya çalışan insan, doğaya bağlı bir şekilde yaşam sürer. Doğada yaşanan değişimin, kendi yaşamının bu döngüyle iç içe olduğunu fark eden insanoğlu, gerçekleştirdiği çeşitli büyüsel törenlerle bu düzene eşlik eder. İlkel insan, bu törenler sayesinde doğaya söz geçirebileceğine, doğayı kendi istekleriyle şekillendirebileceğine inanır. Topraktaki bereketi arttırmanın, hayvanların üremesini sağlamanın, güneşi çıkarıp yağmuru yağdırabilmenin büyüsel törenler aracılığıyla gerçekleşeceğini düşünür. Fakat doğa ile başa çıkamayacağını anlayan insan, bu olayların üstesinden gelebilmek adına tanrı ve tanrıçalara sığınır. Böylelikle büyüsel törenlerin içeriği tanrı ve tanrıçalara duyulan minnet duygusuyla şekillenir. Gerçekleşen törenlerde tanrı ve tanrıçaların evlenmeleri, ölüp yeniden dirilmeleri sahnelenir. Bu yolla da taklidin getirisi olarak dramatik bir yapı ortaya çıkar. İçerik olarak kutsal görülen törenler, teknik açıdan dramatik olarak adlandırılır (Şener, 2003: 10-11).



Başka bir araştırmacı Şükrü Elçin (1977: 31), şöyle açıklar; “İlk insan, duygu ve düşüncelerini ifade için tabiat ve hayvan sesleri ile jest mimiklerden faydalanarak taklidi meydana getirdi. Taklit zaman içerisinde temsili doğurdu. Sözden önce başlayan bu taklit - temsil, sonraları hayatı hareket halinde göstermeye çalışan dram sanatının nüvesi oldu.” Köy seyirlik oyunları içerisinde taklidin ve dramatik öğelerin barındığı, yani insanın kendinden başka bir nesneyi, kişiyi, varlığı canlandırma temeline dayanır.

Büyü törenlerinin hizmet ettiği iki unsur vardır; Bunların ilki güç paylaşımıdır; doğaya karşı insanların güçlenmesi ve uyum halinde yaşamasını sağlar. İkinci olan güç yaratma eylemi ise oluşan toplumun güçlenmesini sağlayarak birlik - beraberlik, kolektif yaşam duygusunu ifade eder (Şener, 1996: 32).

Zaman içinde bu kalıntılar ilkeldeki büyüsel anlamlarını yitirmiş, eğlence ya da kâr amaçlı oynanmaya başlanmıştır. Yaşamı daha iyi kılma işlevini artık toplumun ekonomik yaşamını desteklemek, toplumsal ilişkileri pekiştirmek ve toplum düzenini korumak için yerine getirmektedir. Bununla birlikte her ne kadar amacı değişmiş olsa da özellikle de kapalı, gelişmemiş bölgelerde öneminin ve işlevinin sürmekte olduğu ve yeni oyunlar çıkartılmaya devam ettiği bilinmektedir (Şener, 1996: 34-35).

Seyirlik oyunlar zaman içerisinde inanç eksenli olmaktan çıkarak büyüsel anlamlarını yitirmiş, eğlence amacı güderek oynanır hale gelmiştir. Fakat yine de yalnız eğlence anlayışının hâkim olduğu söylemek yanlıştır. Boratav, (2015: 247) “Sadece eğlence vesilesi ve aracı, hayal ürünü, gelip geçici şeyler; onlar toplumu günlük sorunlarından, tasalarından, kaygılarından, sevinçlerinden, işlerinden, üretim ve tüketim çabalarından törelerinden ayrılmaz. Bir kelime ile halkın yaşamı ile kaynaşmışlardır; onunla bir bütün halindedirler.” ifadelerini kullanır. Seyirlik oyunlar, toplumun sosyal ve ekonomik sorunlarını ifade etmekten kaçınmayıp, eğlence anlayışını yanına katarak ilerlediği anlaşılır.

Köy seyirlik oyunlar, araştırmacılar tarafından farklı şekillerde sınıflandırıp incelenmiştir. Metin And, (2012: 8) sınıflandırmasını dramatik oyun tanımlaması doğrultusunda yapar. Dramatiğin nitelendirmesi ise insanın kendisinden başka bir kişi ya da varlığı canlandırması olarak dile getirir. Canlandırma haricinde bir de niteliği kılık değiştirme, yüzünü boyama, maske ve çeşitli donatıların kullanılması ve

sözlü oyunlarda başvurulan söyleşme sağlamaktadır. Böylelikle köy seyirlik oyunlarını dramatik olanlar ve dramatik olmayanlar olarak iki kategoriye ayırmıştır. Dramatik köylü oyunlarını da on bir alt başlığa ayırmıştır.

1. Ölüp-Dirilme
2. Kız kaçırma
3. Ölüp- Dirilme + Kız Kaçırma
4. Günlük Yaşamdan sahneler
5. Esnaflık Benzekleri
6. Tarımsal oyunlar
7. Çoban Oyunları
8. Hayvan Benzetmeceleri
9. Efsane ve Masallardan oyunlar
10. Şakalar ve Dilsiz oyunlar
11. Kukla

Karadağ, (1978: 16-118).seyirlik oyunları dört başlık altında sınıflandırır. İlki, belli günlerde oynanan törensel ve büyüsel oyunlardır. Doğanın canlanmaya başladığı, hayvanların ürediği, toprağın verimlilik kazandığı zamanlara denk gelir. Ya da dini ve özel günlerde yapılır. İkincisi, sadece eğlence amacıyla oynanan oyunlardır. Toplum yapısının ve değerlerinin değişmesiyle ortaya çıkmıştır. Törensel, büyüsel ve töresel etkinlerin yavaş yavaş etkisini kaybettiği dönemde, oyunlara eklenen komik, eğlenceli öğelerdir. Bayram, düğün vb. gibi özel günlerde oynanır. Üçüncüsü, müzikli, danslı, sözsüz oyunlardır. Son olarak dördüncüsü ise, müzikli, danslı ve türkölü oyunlardır.

Köy seyirlik oyunlarını iki farklı sınıflandırmaya ayıran başka bir araştırmacı da Tecer'dir. İlk sınıflandırmasını Müzikli- Danslı oyunlar olarak, oyuncu sayısına göre yapmıştır. İlki, tek kişi ile oynanan oyunlar; örneğin köçek oyunu. İkincisi, iki kişi ile oynanan oyunlar. Üçüncüsü ise, iki kişiden fazla oyuncunun olduğu

oyunlardır. Köy seyirlik oyunlarındaki din temasını esas alarak yaptığı bir diğer sınıflandırması ise Ladini ve Dini temsiller olarak ikiye ayırır. Ladini temsilleri eğlence amaçlı sergilenen oyunlar olarak nitelendirerek yine kendi içinde üç başlığa ayırmıştır. Birinci grup temsillerde, zamanla dini niteliğini kaybeden ve eğlence amacına hizmet eder hale gelen oyunlardan oluştuğunu söyler. Örneğin Kış Yarısı temsilleri dini ve pagan özelliğini yitirip düğünlerde sergilenen temsillere dönüşmüştür. İkinci grup temsiller, toplumun yarattığı yeni tipler kazanır. Zenginleşerek daha komik hale gelir ve oyunlar “fars” niteliği kazanır. Üçüncü grup Ladini oyunlarda, toplum bireylerinin, köylünün günlük yaşantısında karşılaşılan tiplere yer verilir. Oyunların amacı eğlendirmektir. Tecer (1940, 18) bu eğlenceyi, “Fakat eğlendirmek için zamana ve hale göre ‘komik’ veya ‘lirik’ bir tema ele alınır. Bazı temsillerde ‘moralite’ de vardır.” diye açıklar. Dini temsiller olarak adlandırdığı oyunlar pagan kökenlidir. Yine Alevilikte görülen ayin ve törenler pagan kökenli olması sebebiyle bu grupta yer almaktadır. Toplu katılımı gerçekleştiren, sabit temalı temsillerde müzik, dans ve şarabın etkisiyle bir esriklik sezilir (Tecer, 1940: 9-19).

Elçin, (1977: 37-60) köy seyirlik oyunlarını temalarına göre Ritüel oyunlar ve Profan oyunlar olarak iki gruba ayırmıştır. Ritüel Oyunları, yılın değişimi ile ilgili oyunlar, mücerret fikirlere bağlı oyunlar, hayvan kültürüne bağlı oyunlar, bitki kültürüne bağlı oyunlar, Mezhep merasimleri olmak üzere çeşitli gruplara ayırır. Profan Oyunları ise, günlük hayattan alınan oyunlar, masallara bağlı oyunlar, destanlara veya şairlere bağlı oyunlar, tarihi hadiselerle bağlı oyunlar, hayvanları taklit edici oyunlar, samit veya lal oyunları (Pantomim) ve Bebek (Kukla) oyunları şeklinde sınıflamıştır.

Bahsedilen tüm sınıflandırmalarda bir takım ortaklıklar söz konusudur. Oyunlar başlamadan topluca yapılan dans gösterileri gerçekleştirilir. Yine aynı şekilde temsillerde ölme ve ardından dirilmenin toplu olarak yapılan danslar ile kutlandığı görülür. Özellikle töresel-büyüsel oyunlarda oyun başlarında yapılan toplu dans gösterileri, oyun sonlarında da gerçekleşir. Seyirciler oyunculara çeşitli ikram ve hediyeler sunar. Bolluk ve bereketi sembolize eden ikramlıklar seyirci ve oyuncunun birleşmesiyle yeme-içme eylemi olarak yine topluca gerçekleşir. Oyunların sürekli yenilenmesi ve güncel olaylarla ve öğelerle harmanlanması bir başka ortak motiftir (Karadağ, 1978: 127-144).

Birçok araştırmacının gerçekleştirdiği sınıflandırmalar çeşitli başlıklarda yapılmış olsa da genel itibariyle eğlence amaçlı ve töresel-büyüsel oyunlar olarak iki ana bölüme ayrılabilir. Zamanla dini eksenli ritüel kökenin yerini toplumun sosyal ve ekonomik gidişatının güncel şeklinin tavrını yer edinen seyirlik oyunlar içerisine eğlence anlayışını da katmıştır. Eğlence ve komik tiplerle yer verirken yine de gündelik yaşantıların getirilerini ve sorunlarına değinmeden geçilmemiştir.

### 2.1.2. Halk Tiyatrosu Geleneği

Metin And'ın, (1992: 11) iki ana bölüme ayırıp incelediği Türk Tiyatrosunun ikinci başlığı, daha çok kentlerde gelişim göstermiş olan Halk tiyatrosu geleneğidir. Belli bir zümrenin altında kalan orta sınıfa hitap eder. Şehir hayatının getirisiyle ortaya çıkan Popüler Halk Tiyatrosunun en belirgin türleri; Karagöz, Ortaoyunu ve Meddaktır. Nurhan Tekerek (2001), bu gelenek hakkında şu ifadeleri aktarır:

Bu türler İstanbul halkı tarafından seyredilmesi, dolayısıyla sevilen ve yaygın türler olması, profesyonel oyuncular tarafından mahalle kahvelerinden sarayın düzenlediği şenliklere, ramazan eğlencelerine dek geniş bir uzam ve zamanda sunulması, özetle Kalabalıkların Tiyatrosu olmasının yanında, toplum katmanlarından çeşitli durumları, çeşitli tipler aracılığıyla fars ve yergi(taşlama) yoluyla sergilemesi bakımından geleneğimizde popüler olarak değerlendirilebilir. (4)

Önceleri saray ve çevresinde oynanan Halk geleneğinin türleri, sonraları İstanbul'un birçok bölgesinde oynanmaya başlamıştır. Bu türler halkın ortak sorun ve değer yargılarını, düşüncelerini ve yaşam koşullarının aktarımına aracı olmuş. Bu sayede hem halkın eğlencesi, hem de yönetsel sorunların mizah yoluyla dile getirilişi sağlanmış. Osmanlı Halk Tiyatrosu, dönemin en popüler tiyatrosu olmakla birlikte, halkın yaşam dinamiklerini yansıtmış, aynı zamanda günümüz tiyatrosuna kaynaklık etmiş ve temeli oluşturması açısından da önem taşır. Osmanlı Halk Tiyatrosu'nun içeriğini oluşturan türler farklı şekillerde sahnelense de kimi ortaklıklar söz konusudur. Bu sözlü dramatik türlerin ilk ortaklığı taklitle ortaya çıkıyor olmasıdır. Taklit, çatışmayı yarattığı gibi kişileştirme yöntemini de sağlar. Çoğu zaman aşağılayıcı, taşıyıcı bir yöntem ile eleştirel taklit gerçekleştirilir. Tüm

türlerde müzik ve danstan yararlanılır. Oyunlar, belli bir metne dayanmadığından türlerin iç içe geçtiği görülmekle beraber doğaçlama olarak oynanırlar. Belirlenmiş sahne alanları yoktur. Göstermecî tiyatro özelliğini taşırlar (And, 1985: 182-197).

Temel ortak noktalarda buluşan, Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah teknik anlamda sergileniş biçimleri açısından birbirlerinden farklılık gösterir. Türk gölge tiyatrosu olarak tanınan Karagöz'ün kökleri Hindistan ve Cava'dan çıktığı düşünülmektedir. Kaynağı M.S 4. yüzyıla kadar dayanır. Arap ülkeleri ve Asya Türkleriyle sentezlenerek Osmanlı'da Karagöz gösterileri olarak karşımıza çıkar (Sevengil, 1959: 74). Türk gölge oyunu Karagöz'e geçmişinde zıll-i hayal, hayâl, lu'b-ı hayâl, lu'b-ı Sitare, sûret-bâzî gibi isimlerle anılmıştır (Duyuran, 2000: 11).

Karagöz oyunu, deve derisinden yapılmış tasvir adı verilerin şekillerin, gerili beyaz bir perde arkasından oynatılmasıyla gerçekleşir. Perdeye ayna adı verilir. Oynatıcıya; Karagöz Ustası, Hayali, Hayalbaz gibi isimler, yardımcısına ise Yordak adı verilir (Kudret, 2004: 33-34). Karagöz, uygulanış biçimiyle de tasavvufî bir anlam barındırır. Ayna adını verdiğimiz perde evrene benzetilirken, oynatılan tasvirler ise evrende yaşayan varlıklar olarak nitelendirilir. Aynada onu yaşatan oynatıcı tarafından gösterilen tasvirler gibi, yaratıcı tarafından yönetilen insanlarda tıpkı oyun misali, oyundaki tasvirler gibi gelip geçicidir. Oyun biter ve geriye yalnızca yaratıcı kalır. (Sevengil, 1959: 74)

Karagöz oyunu dört bölümden oluşur. Oyunun başlangıcı olan Mukaddime yani giriş bölümü diğer üç bölümün ilk aşamasıdır. Mukaddime bölümünde oyun başlamadan evvel esas konudan alakasız tasvirler sergilenir. Oyunla ilgisi olmayan göstermelik adı verilen bu görüntüler müzik eşlinde verilir. Çok çeşitli bir bölüm olmakla birlikte süsleyici bir yöntemin sergilendiğinin de göstergesidir. Bu görüntülerin sergilenmesindeki amaç izleyiciyi yanılsama dünyasına sokarak oyunun merak içerisinde izlenmesini sağlar. Oyunun ikinci bölümü olan Muhavere'de esas kahramanlar Karagöz ve Hacıvat arasında yaşanan atışma, tartışma diyaloglar ile başlar. Ara muhavere kısmında ise iki kişiden daha fazla kişi yer alır (And, 1992: 46-47).

Mukaddime bölümünde artık oyuna hazır hale gelen seyirci, ana tipleri tanımaya ve olaylara eleştirel gözle bakmaya başlayarak oyunun içinde girer.

Muhavereler konusu ve uygulanış biçimleri bakımından birbirinden farklılık gösterebilir (And, 1992: 46-47).

Üçüncü bölüm olan Fasil'da oyunun esas konusu işlenir. Hacivat ve Karagöz haricinde olay örgüsü gereği başka karakterlerde oyuna dahil olur. Fasil bölümünün ardından son olarak Bitiş gerçekleşir. Karagöz, oyunun bittiğini haber ederek oyunda yapılması gereken çıkarımı belirterek, kusurlar için özür diler (And, 1992: 46-47).

Halk Tiyatrosu geleneğinin öne çıkan türlerinden olan Ortaoyunu, bol oyunculu ve çalgılıdır. Çalgı kısmı oyunun başladığını haber etme ve oyuncuları izleyiciye takdim etme kısmında kullanılır. Oyun, etrafı izleyicilerin çevrelediği bir alanda oynanır. Ortaoyunu kapalı mekânlarda (han, tiyatro sahnesi) oynandığı görülse de daha çok yaz mevsiminin oyunu olarak görülür (Boratav, 2017: 229).

Ortaoyunun'da sahne olarak kabul edilen yer yumurtamsı bir alandır. Açıkta kalan bu alana temâşe çayırı da denilir. Oyuncuların kostümlerini bulundurdıkları sandığa pusat ya da pusat odası denir. Oyun alanının hemen bitişiğinde kurulan bir çadırdaki yahut perde yardımıyla kapatılabilecek bir yerde oyuncular hazırlıklarını tamamlar. Oyun yerinde belli başlı olarak Yeni Dünya ve Dükkân adında iki parça dekor bulunur. Yeni Dünya oyun yerinin sağ tarafında bulunur ve paravanımsı görüntüsüyle evi temsil eder. Dükkân ise kısa boylu, iskelete benzeyen bir nesnedir. Oyun akışına ve konusuna göre farklı malzemelerin kullanıldığı olur (And, 1992: 54-55).

Ortaoyunu dört bölümden oluşur. Birinci bölüm olan Öndeyiş'te Zurna, Pişekâr havasıyla onu meydana çağırır. Alana girmesiyle izleyiciyi selamlar ve zurnacıyla konuşmaya başlar. Ardından Kavuklu ve Kavuklu arkası davet edilir. Kimi oyunda, Kavukludan önce Zenne, Çelebi gibi tipler çıkarılır. Söyleşme denilen ikinci bölümde Muhavere bölümüyle benzerlikler içerir. Kavuklu ve Pişakâr'ın atıştığı görülür. Bu kısım da kendi içinde iki aşamadan oluşur. Önce söyleşenlerin birbirini tanıdıklarının anlaşılması sonucu birbirlerinin sözlerini ters anlamalarından doğan komik bir söyleşme anı izlenir ve buna arzû denir. Sonra da tekerleme adı verilen bir söyleşme başlar. Tekerlemenin son bulmasıyla üçüncü bölüm olan Fasil'a oyunun asıl bölümüne geçilir. Çoğu kez iş arayan Kavukluya, Pişekâr tekerlemenin sonunda genellikle bir iş bulur. Bu süreçlerin sahnelenişinin

ardından dördüncü olan Bitiş bölümüne geçilir. Pişekâr oyunu sonlandırır. Bir sonraki oyunun adını ve yerini duyurarak izleyiciyle vedalaşır (And, 1985: 386-401).

Halk Tiyatrosunun öne çıkan bir diğer oyun türü olan Meddah, en temel ifadesiyle taklit yoluyla gerçekleştirilen hikâye anlatma sanatıdır. İslam kültüründe önemli bir yere sahip olan meddahlık, Türk halk hikâyecilerinin özellikleriyle sentezlenmiştir. İşlenen temalar daha çok insan yaşamı ve kahramanlık hikâyeleri üzerinedir (Nutku, 1977: 169 -170 ).

Meddahlık sahnesi, kostümü, dekoru, oyuncu kadrosu açısından ele alındığında tek kişilik bir tiyatro olarak tanımlayan Şükrü Elçin, (1997: 7) şöyle tarif eder; “Bu tiyatronun sanatçısı olan meddah, seyircisinin önünde hafifçe yüksekçe bir yerde bir iskemleye oturur ve hikâyesini anlatmaya başlar. Bu hikâyelerin bir kısmı anonim eserlerdir; bazılarının yazarları bellidir. Günlük hayat hadiseleri, masallar, destanlar, hikâye ve efsaneler meddahın repertuarına girerler.”

Meddahın repertuarında güncel sorunların yanı sıra siyasal olaylar da konu edinilir. Kurmaca ile dile getirilen siyasal eleştirilerin izleyiciye de aktarımı sağlanarak dönemin koşulları yansıtılır. Meddahlık geleneğinin günümüz tiyatrosuna olan katkısını Nurhan Tekerek, (2005) şöyle ifade eder:

Gerek ritüelistik törenlerin uzantısı olan köy seyirlik oyunlarının, gerekse kent ve kasabaların gösteri sanatlarını oluşturan meddah, karagöz ve ortaoyununun bir şenlik atmosferi içinde yer alması ve doğal halk kültürünü oluşturan popüler seyirlik olması, bu türleri Batı kökenli kapalı biçim-benzetmecî tiyatrodan uzaklaştırarak, oyuncu-seyirci organik bağını temel alan açık biçim-göstermecî tiyatroya yaklaştırmıştır. Tam da bu noktada, çağımız modern dünya tiyatrosuyla buluşan geleneksel tiyatromuz, bu özellikleriyle, cumhuriyet dönemi tiyatromuzu besleyen vazgeçilmez bir kaynak olmuştur. (160)

Meddahın mendil ve sopa olmak üzere iki temel aksesuarı vardır. Meddah, elindeki sopayla üç kez yere vurarak oyunu başlatır. Aynı zamanda faklı nesne ve varlıkları canlandırmak için yine sopayı kullanır. Karakterleri canlandırmak için mendilinden yararlanır. Belli bir sahnesi olmadığı gibi hikâyelerini, kahvelerde, sokakta ve çeşitli mekânlarda sergiler (Gerçek, 1942: 6).

Meddahlığın usta-çırak ilişkisi içerisinde gerçekleştiriliyor oluşu günümüze ulaşmasını güçleştirmiş. Sözlü anlatım yoluyla yapılan aktarım sebebiyle meddahlık metinlerine nadir rastlanır. Geçmişte meddahların sahnesi saray ve köşkler, düğün ve kahvehaneler iken günümüzde daha çok Ramazan eğlenceleri ya da televizyon programları sahneleri haline gelmiştir. Zaman ve mekânın değişimi, hikâyeye ve aynı zamanda kurguya da yansyarak modern meddahlık olarak nitelendirilen örneklerin üretilmesine vesile olmuştur (aragem).

Meddahlık geleneği kuşaktan kuşağa aktararak devamlılığı sağlanmış ve günümüzde Türk halk kültürü özelinde önemli bir yere sahiptir. Modern Türk tiyatronun gelişimiyle unutulur hale gelse de kimi sanatçılar tarafından yaşatılmaya çalışılmıştır.

## **2.2. BATI ETKİSİNDEKİ TÜRK TİYATROSU**

Osmanlı sarayının yabancı tiyatro üreticilerinin ve toplulukların oyunlarına önem vermesi, faaliyetlerini desteklemesi Batı tiyatrosunun ilk önce saray kesimi tarafından bilindiğini gösterir. Devletin ve devlet insanlarının tiyatroya verdikleri destek Batı tiyatrosunun gelişmesini ve halk tarafından da bilinmesini sağlar. Batı tiyatrosu azınlıkların aktarımı ile Tanzimat döneminde Türk halkı tarafından bilinir hale gelir.

Türk tiyatrosu ve Batı tiyatrosu arasında ortak noktalar bulunduğu gibi çeşitli farklılıklar da bulunur. Batı modelinin benimsenmesiyle edinilen en temel fark tiyatronun artık yazılı bir metine sahip olmasıdır. Tiyatro metninin önem kazanması yeni yazarların doğuşunu sağladığı gibi yabancı yazarların tiyatro metinlerinin çeviri ve uyarlamaları ile tanışılmaya başlanmıştır.

Batı tiyatrosunun bir diğer önemli sayılacak getirisi, inşa edilen tiyatro yapıları ve çerçeveli sahne sistemidir. Bu yapılar aracılığıyla tiyatro ekipleri, oyunlarını belli salonlarda izleyiciyle düzenli aralıklarla buluşturur. Bu sayede tiyatro ekiplerinin çalışma sistemi düzenli hale gelebilmiş ve kurumsallık yönünde kıymetli bir başlangıç yapılmıştır.



### 2.2.1. Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839 -1908)

Osmanlı Devleti'nin modernleşme girişimlerinin tam olarak hangi dönemde başladığı konusu kesin bir çizgiyle ayrılamaz çünkü bozulan dengeyi yeniden oluşturmak için bir takım çalışmalar olmuştur. Fakat bu çalışmalar başarılı bir etki göstermemiştir. Bu yüzden modernleşme faaliyetlerini kesin çizgilerle belirlemek yanlış olacaktır. Ancak 2. Viyana bozgunundan Tanzimat'ın ilanına kadar geçen süre içerisinde Osmanlı modernleşmesinin gerekliliğini ve şartlarını tarih hazırlamıştır denilebilir. Osmanlı yöneticileri modernleşme hareketini 18. yy reformlarına oranla daha bilinçli ve programlı bir şekilde devam ettirmişlerdir (Ortaylı, 2014: 4).

1839 Kasım ayında Gülhane'de okunan Tanzimat Fermanı'nı ilan eden Sultan Abdülmecid ve Mustafa Reşit Paşa bu hatt-ı hümayun ile Osmanlı Devleti'nin hem siyasal hem de sosyal açıdan Avrupa'ya kapılarının tamamen açılmasını sağlamıştır. Hayırlı düzenlemeler anlamını taşıyan Tanzimat-ı Hayriye'nin ilan edilmesindeki amaç; Batıda faydası görülen yönetim sistemini Osmanlıda da kullanarak idareyi düzeltmekti. Geniş ölçüde ıslahat hareketleri içeren Tanzimat Fermanı iç idarede, maliyede, maarıfte, adliyede yeni düzenlemelerden oluşmaktaydı. Osmanlı ülkesinde bulunan halkın hangi ırktan, hangi dinden, olursa olsun eşit sayıldığı fermanı hükümdarın yetkilerine de bazı sınırlamalar getirilecekti. Yani Abdülmecid bu döneme kadar padişahların kayıtsız şartsız kullandıkları bu yetkilerinden vazgeçiyordu. Tanzimat Fermanının bu maddelerine bakıldığı zaman bir nevi insan hakları beyannamesi özelliği taşıdığını görmekteyiz. Görülüyor ki daha önceki padişahlar tarafından sadece devlete ve padişahların emniyetini sağlamak için yapılan yenilik hareketleri Abdülmecid döneminde memleketi ve milleti kapsayan bir yenilik hareketi ile topyekûn bir yükselme hedeflenerek oluşturulmuştur (Sevengil, 1962: 2-10).

Gerek Tanzimat Dönemi aydınları, gerekse yöneticiler Osmanlı siyasetine ve toplumsal yaşayışını ileriye, modern olana doğru götürmek için hareket kazandırmıştır. Bu gibi yenileşme çabalarında devlet bir üst yapı olarak bazı kurumları araçsallaştırır. Bu araçların en etkili olanları eğitim ve sanattır. Tanzimat ile birlikte başlayan modernleşme hareketinin taşıyıcı gücü ise sanatlar içerisinde toplumsal yapıyı içinde barındıran "tiyatro" sanatı olmuştur (Bkz. Ek A). Seyirlik

bir sanat dalı olan tiyatro bir anda yüzlerce kişiyi etkileyebilme gücüne sahip olmasından dolayı eğitim kurumları ile eş değer bir güç alanına sahiptir (Temel, 2016: 1765). Doğu medeniyetinden batı medeniyetine geçilen bu yıllarda değişen kültür ile birlikte yeni edebi türlerde edebiyatımıza girmiştir. Roman, hikâye, gazete ve tiyatro bu modernleşme hareketi ile birlikte gelen türlerdendir. Osmanlıda da geleneksel olarak değerlendirilebilecek bir tiyatro mevcuttur. Fakat batı tiyatrosu etki alanı da dikkate alınarak bu dönemde fazlasıyla ilgi görmüştür. Çünkü henüz halkın çoğunluğu okuma yazma bilmediği için görsel bir yapıya sahip olan tiyatro sosyal fayda sağlaması dolayısıyla önemli bir rol oynayacaktır (Karaca, 2016: 143).

Tanzimat yazarları modern tiyatroyu duygu düşüncelerini ve hatta ideolojilerini açıklayabildikleri bir kürsü niteliğinde görmüşlerdir. Bu yüzden geleneksel tiyatro karşısında kalıcı olabilmek için ısrarla desteklemişlerdir (Töre, 2016: 2).

Batı tiyatrosu ile tanışıklığımızı kolaylaştıran etkenlerden biri de Tanzimat insanının geleneksel tiyatromuz ile batı tiyatrosu arasındaki en önemli farkı çerçeve sahneli tiyatro ile yazılı metin olarak görmeleridir. Bu eksiklikleri gidermek için bazı erken denemelere rastlıyoruz. 1839'da İstanbul'da dört tiyatro binası yapılmış, bunlardan ikisi yabancı sirk gruplarının gösterimlerine verilmiştir. Zaman içinde bu tiyatro binalarının sayısı artmıştır. İstanbul'da özellikle Beyoğlu bölgesinde çeşitli eğlence yerlerinin açılması ve halkın ilgisi, burada tiyatro açılmasına da zemin hazırlamıştır. Fransa'dan ve İtalya'dan kısa süreler için gelen gruplar arasında şehre yerleşenler de olur. 19. Yy'ın ilk yarısında Giustiniani adında bir Venedikli tarafından Beyoğlu'nda İtalyan mimarlık üslubuna uygun bir tiyatro binası inşa edildi "Fransız Tiyatrosu" adını alan bu tiyatroyu Osmanlı hükümeti ve çeşitli elçiliklerde desteklemekteydi (Akı, 1963: 27).

Bu dönemde inşa edilen bir diğer tiyatro ise bugünkü Galatasaray Lisesi'nin karşısına yapılan Hoca Naum Tiyatrosu'dur. Mişel Naum Efendi Suriyeli bir Katolik'tir. İtalyan mimari tarzında yapılan tiyatro büyük ve görkemliydi. Fakat 1870 Mayısının 24. Günü çıkan büyük Beyoğlu yangının da yanmıştır. Fakat yazılı metnin gelişmesi daha geç olmuştur. Tanzimat yıllarında yazılan ve bilinen ilk Türk oyunu İbrahim Şinasi Efendinin 1859'da Dolmabahçe Saray Tiyatrosu için yazdığı Şair Evlenmesi'dir (And, 1999: 20).

1842'den itibaren bazı yabancı eserler Türkçeye çevrilmiştir. Bu çevirilerin ilki “Belisario” idi. Pera’da 1842 yılında oynanan bu oyun dramatik türün ilk örneğidir. Daha sonra padişahın isteği üzerine Moliere’in çeşitli komedyaları “Le Bourgeois Gentilhomme” ve “Le Malade Imaginaire” Türkçeye çevrilmiş ve Çırağan Sarayında oynanmıştır. Belisario lirik tiyatro oyununun oynanmasından sonra 1844’de Hayrullah Efendi “Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşen”i” oyununu yazmıştır. Konusunu Kanuni devrinden alan oyun, dört perdeden ve on bir tablodan oluşan küçük bir dramdır (Akyüz, 2000: 37).

19.yy’da tiyatro faaliyetleri özellikle 1870 yılında yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu son 30 yıl içerisinde çevrilen adapte edilen ve oynanan tiyatro eserlerinin sayısı dört yüzün üstündedir. Tiyatro tarihimizde rastlanan ilk telifli eser “Keşfger Ahmet” adlı üç perdelik komedidir. Bu yazma daha sonra Almanca, İtalyanca ve Fransızcaya da çevrilmiştir. Eserin sonunda “Ketebe El Fakir İskerleç” yazılıdır. Bu ismin eserin yazarına mı yoksa kopya edene mi ait olduğu bilinmemektedir. Üç perdeden oluşan eser teknik yönden hatasızdır. Dil konusunda birkaç cümlede gramer hataları vardır (Akı, 1963: 25).

#### 2.2.2. Meşrutiyet tiyatrosu (1908 -1923)

II. Meşrutiyet döneminde tiyatro çalışmaları daha önce hiç görülmediği kadar büyük bir hızla artış göstermiş ve çok fazla tiyatro oyunu üretilip sahnelenmiştir. Bu kadar çok eserin ortaya konması beraberinde bir takım artılar ve eksiler de getirmiştir. Örneğin; bu dönem de üretilen eserlerin büyük bir çoğunluğu nitelik bakımından yetersizdir. Buna karşın bu dönemde üretilen eserlerin nicelik bakımından fazla olması beraberinde tema çeşitliliğini de getirmiştir. Bu dönemde birçok yerli tiyatro topluluğu kurulmuş ve bu tiyatro toplulukları aracılığıyla oyunlar sergilenmiştir. Halkın tiyatroya olan ilgisi zamanla artış göstermesine karşın, hemen her yerde bulunan tiyatro topluluklarının çokluğu oyunların seyirci sayısında düşüşe neden olmuş bu sebeple de birçok tiyatro topluluğu dağılıp diğer tiyatro topluluklarının çatısı altında varlıklarını devam ettirmiştir. II. Meşrutiyet tiyatrosu her ne kadar eskiye oranla ilerleme kaydetmiş olsa da teknik yetersizlikten kurtulamamıştır. Örneğin; sahne ve dekor konusunda kendisini pek de gelişme kaydedilemediği görülmektedir. Bunların yanında bu devirde çok başarılı tiyatro eserleri yazılıp başarılı bir şekilde gösterimi yapılmıştır. Bu devirde ayrıca Türk

tiyatrosunun önemli aktör ve aktrisleri yetişmiş, bu isimler hem oyunculuklarıyla hem de yazdıkları tiyatro metinleriyle tiyatro sanatına hem edebi anlamda hem de tiyatral anlamda önemli katkılar yapmışlardır. Bu tiyatrocular, ilerleyen devirlerde Türk sinemasının temellerini oluşturmak bakımından da ayrı bir önem taşımaktadırlar. II. Meşrutiyet devrinde hemen her alanda yaşanan hareketlilik tiyatro alanında da yaşanmıştır. Bu dönemde tiyatro oyunlarında işlenen konular çeşitlenmiş ve modern Türk tiyatrosunun temelleri sağlamlaşmaya başlamıştır. Tiyatroya yönelik çalışmalar bu dönemde meyvelerini vermeye başladığı gibi ilerleyen dönemlerde güç kazanacak olan Türk tiyatrosunun gelişimine de zemin hazırlamıştır. Bu dönemde “Fransız etkisiyle vodvil türüne büyük ilgi gösterilmiştir” (And, 1999: 140).

Bu dönemde ortaya çıkan tulûat oyunlarında “komik-i şehir”, Karagöz oyunlarında Karagöz’ün, Ortaoyunu’nda Kavuklu’nun yaptığı gibi, özellikle alt orta sınıftan pek çok meslekte görünebilirdi. “Ancak, klasik bir tuluat gösterisinde “nasipleri hep uşak olmak”tı. Diğer rollerde ise, sirar (âşık), tiran (hain), baba (ihtiyar), maşuka (genç kadın), anne (yaşlı kadın) mutlaka bulunurdu” (Karaboğa 2007: 51, 52).

Yine bu dönemin mizah basınının verdiği desteklerle birlikte yeni bir gülme türüyle karşılaşılmaktadır: Bu artık meddahların ya da Karagöz’ün komik hikâyelerinin yol açtığı halk gülmesi değildir. Belli bir kültür düzeyi olan okurların gülmesi söz konusudur. Bu eleştirel, hatta özeleştirel bir gülmedir; bilinçli olarak acı ya da alaycıdır; modernleşmenin getirdiği düş kırıklıkları karşısında gözü açılmış bir gülmedir. Aynı zamanda yıkıcı, devlet için artık tehlikeli hale gelen bir gülme söz konusudur. Nitekim Osmanlı meclisindeki tartışmadan birkaç ay sonra mizah basını toptan yasaklanacak ve bu yasak 1908 Jön Türk devrimine kadar sürecektir. Osmanlı mizah basınının ilk yılları (1870-1877) gülme tarihinde bir geçiş dönemine işaret etmektedir: “Bu dönemde hem geleneksel mizah malzemelerine, şakalara, taklitlere, kelime oyunlarına rastlanmakta; hem de daha eleştirel, daha entelektüel, daha mesafeli ve ironi ile hicve daha geniş yer veren, yeni bir komik anlayışın unsurları ortaya çıkmaktadır”. Osmanlı İmparatorluğunun bir zamanki görkemli yerinden indirip çağdışı bir devlet kurumuna düşüren yanlışlar Musahipzade Celal’in her zaman ilgisini çeken konular olmuş ve yazar, kişisel araştırmaları ve sezgileri sonucu saptadığı nedenleri, kısıklıvrak fantezisi ve usta bir mizah anlayışı içinde yazdığı komedyalarda gözler önüne sermeye çalışmıştır. Bu yanlışların en önemlilerinden

biri de duraklama döneminden başlayarak giderek içinden çıkılmaz bir sorun haline gelen Osmanlı bürokrasisidir yazarın gözünde. Yazar, Osmanlı memuruna özellikle Pazartesi Perşembe adlı komedyasında doğrudan doğruya yönelmektedir (Şener, 1963: 141).

Bu dönem içerisinde, Tanzimat dönemi konularına ek olarak eski yönetim sistemini eleştiren ve yeni rejime odaklanan politik esaslı oyunların artışı da gözlenmektedir.

### 2.2.3. Cumhuriyet Tiyatrosu (1923-1982)

Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte, mevcut siyasal düzen tamamen terkedilerek yeni bir yapıya geçilmiştir. Böyle bir sistem değişikliği, yapılan inkılaplar ile desteklenmiş, değişim yalnızca siyasal alan ile sınırlı kalmayarak toplumun hemen her alanında köklü dönüşümlere neden olmuştur. Bu dönemde halkın Cumhuriyeti ve yapılan inkılapları benimseyebilmesi için sanat ve özellikle tiyatro önemli bir rol oynamıştır. Kültür ve sanatı daha iyi bir noktaya taşıyabilmek için çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Atatürk tiyatroya verdiği önemi "Tiyatro bir memleketin kültür seviyesinin aynasıdır" sözleriyle ortaya koymuş, tiyatronun kurumsallaşması için, Darülbeytinin eğitsel niteliğini yitirmesiyle oluşan konservatuarın kurulmasına yönelik ihtiyacın karşılanmasını da kapsayan önemli adımlar atılmıştır (Buttanrı, 2010: 56).

Cumhuriyet'in kuruluşundan başlayıp 1950'lere kadar süren bu dönemde devlet, milli kimlik bilincini oluşturmak için sanata büyük önem vermiş, resmi ideolojinin yansıtıldığı sanat eserleri ve bunları üreten sanatçılar başarılı olarak addedilmişler ve devlet tarafından desteklenmişlerdir. Devletin başarılı bulup desteklediği bu sanatçılar, devletin verdiği desteği kaybetmemek adına devletin himayesine girerek bürokratlaşmışlardır. Bürokratlaşmış sanatçılar ancak resmi ideolojiye yönelik eserler vermişler, devletin birer memuru gibi faaliyet göstermişlerdir. Bu dönemde sanat, toplumu homojen bir yapıya kavuşturmak için kullanılmıştır. Avrupa'dan getirilen yabancı sanatçıların Türkiye'de eğitim vermesi, gelecek vaat eden yetenekli genç sanatçıların Avrupa'ya gönderilmesi ve yetiştirilen sanatçıların ülkenin çeşitli bölgelerinde sanatlarını icra etmek, hatta yeni sanatçıları yetiştirmek üzere görevlendirilmeleri, oluşturulmak istenen ortak kültürü tüm ülke çapında yaymak amacını gerçekleştirmeye yöneliktir (Kösemen, 2012: 148). Böylece

toplumun lokomotifi olacak milli kimlik bilincine sahip burjuva sınıfının yaratılması hedeflenmiştir. 1929'da yaşanan ekonomik buhranın etkileri dünya coğrafyasındaki diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de kendini hissettirmiştir. Yerleştirilmeye çalışılan liberal ekonomik modelin, dünya genelindeki ekonomik olumsuzluklar nedeniyle başarıya ulaşamaması, halkta hoşnutsuzluk yaratmıştır. Henüz halk tarafından tam olarak benimsenememiş Cumhuriyet devrimlerinin yanı sıra, ekonomik sıkıntılar da baş gösterince, toplumu yeniden bir araya getirebilmek, içinde bulunulan çıkmazdan kurtulabilmek için seçilen yol ideolojik aygıtların da yardımıyla toplumu yeniden şekillendirmek olmuştur (Başbuğ, 2013: 42).

Bu düşünceler ışığında yönelinen unsurlardan biri de kültürel ortak bir kimlik yaratma çabasıdır. Özellikle 1930-1945 yılları arasında devletin kültür – sanata ilişkin politikalara ağırlık vermesi bu amacın gerçekleştirilmesinde atılan önemli adımlardandır. Devletin resmi ideolojisi, bu dönemde yaratılan sanatı da yönlendirmiştir. Devlet ideolojisini güçlendirmek ve yaygınlaştırmak için kurtuluş savaşını anlatan belgeseller yapılmış, çeşitli yerlere Atatürk büstleri koyulmuş, yazılan tiyatro oyunlarının milli kimlik bilincini aşılacak nitelikte olmasına özen gösterilmiştir. Öte yandan Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Anlar ve Nacil Kazım Akses gibi sanatçıların müzik alanında, Şeref Akdik, Cevat Dereli, Muhittin Sebati, Refik Epikman ve Mahmut Cüda gibi sanatçıların ise resim alanında batılı anlayışın öğrenilmesi için Avrupa'ya gönderilmesi, sanatın hemen her dalından faydalanılarak milli kimliğin şekillendirilmesinin hedeflendiğini göstermektedir (Ulusoy, 2005: 36).

Sanata devletin müdahalesinin Türkiye'deki en belirgin örneği olarak 1946 yılına kadar süren Tek Parti Dönemi'ni göstermek mümkündür. Dağılmış, savaştan çıkmış bir toplumun milli kimlik bilinci ile örgütlenmesine ve devrimleri hem ulusal hem de uluslararası düzeyde anlatacak bir araç olarak sanatın büyük rolü olmuştur (Ulusoy, 2005: 32). Özellikle tek parti döneminde kimlik inşası için yapılan yoğun çalışmaların üç kilit aktörü Türk Dil Kurumu, Türk Tarih Kurumu ve Halkevleri olmuştur (Bek, 2008: 119).

Devlet tarafından doğrudan desteklenen ödenekli tiyatroların yanı sıra, Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulmuş özel tiyatrolar da tiyatronun daha geniş kitlelerce benimsenmesine ve Türkiye'de yerleşik bir tiyatro kültürünün

oluşturulmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Yalnızca Cumhuriyet'in kurulduğu 1923 yılından 1960 yılına kadar geçen otuz yedi yıl içinde seksen ayrı özel tiyatro grubunun kurulmuş olması, her ne kadar bunların önemli bir bölümü günümüze ulaşmayı başaramamış olsalar da, bu konudaki çabayı görmek adına önemli bir veridir (Ergün, 2010: 75).

Bu dönemde sanata verilen önem, tiyatroların yaşadıkları maddi sıkıntıların önüne geçememiştir. Özel tiyatro toplulukları perspektifinden bakılarak maddi sıkıntıların tiyatrolarda neden olduğu sonuçlar rahatlıkla anlaşılabilir. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren maliyetlerin altından zorlukla kalkan özel tiyatro toplulukların belediyelere vermiş oldukları yüksek oranlı vergiler de birçok özel tiyatronun varlığının sona ermesine neden olan temel unsurlardandır. Bu nedenle 1942 yılında vergi oranlarında yapılan düzenleme ile yaşanan sıkıntıların bir nebze de olsa önüne geçilmiştir. Öte yandan iktidarın tiyatroyu denetim altına alma refleksi o yıllarda da kendini göstermiş, kurulacak özel tiyatroların da 1931 yılında Maarif Vekâleti tarafından hazırlanan yönetmeliğe uygun olması konusu gündeme getirilmiştir (Ergün, 2010: 75).

Tek parti döneminde devlet konservatuarının açılması, Devlet Tiyatrosu'nun kurulması, Darülbeyti'nin İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları adı ile ödenekli bir kurum haline getirilmesi ve Halkevlerinin halkı tiyatroyla buluşturmak için Türkiye Cumhuriyeti'nin her köşesinde aktif olarak faaliyet göstermesi, devletin tiyatroya verdiği önemi ortaya koymaktadır. Cumhuriyetin köklerini Avrupa'dan alan laik yapısına ve bu yönde gerçekleştirilen reformlara duyulan tepki, siyasal hayatta sağ eğilimli bir parti olarak faaliyette bulunan Demokrat Parti'nin yükselmesine neden olmuştur. Tek partili sistemin terk edilerek, demokrasiye geçiş olarak kabul edilen çok partili siyasal hayatın fiilen uygulanmaya başlaması, üstelik yeni iktidar partisinin kurucu iktidarın tam tersi olarak sağ eğilimli bir parti oluşu ülkedeki birçok dengeyi değiştirdiği gibi, devlet tarafından desteklenen kültürel ve sanatsal faaliyetlerin de sekteye uğramasına yol açmıştır. Demokrat Parti'nin 1950 yılında yapılan seçimlerle iktidara gelmesinin ardından, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren planlı bir şekilde yürütülen kültür ve sanat politikaları, bu tarihten sonra iktidar partisinin söylemleriyle paralel bir değişim geçirerek, devletin öncelikli alanlarından biri olmaktan çıkmıştır. Demokrat Parti iktidarının, 1951 yılında Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının kendi

ideolojisi yaymak için faaliyet gösteren kültürel bir organı işlevi gördüğü gerekçesiyle 478 şubesi bulunan halkevlerini kapatmakla başlattığı süreçte Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumunun yapısında da köklü değişikliklere gidilmiştir. Halkevlerinin kapatılmasının etkisinin en fazla görüldüğü bölge Anadolu olmuştur. Cumhuriyetin kuruluşundan başlayarak, ilerleyen yıllarda hız kazanan Anadolu'nun kültürel gelişiminin ve ulusal kimlik yaratılması girişiminin, Halkevlerinin kapatılmasının ardından duraklama sürecine girdiği bazı kesimler tarafından ifade edilmektedir (Erkoç, 1995: 17).

Demokrat Parti iktidarının batı dünyası ile kurduğu yakın ilişkiler ile birlikte, Türkiye Cumhuriyeti'nde yeni bir döneme girildiğini söylemek mümkündür. Özellikle Amerika ile olan ilişkilerdeki artan ivme, liberal piyasa ekonomisi kavramının yakından incelenmesine yol açmış dahası ülkede uygulanmasının önünü açmıştır. Böylece devletin baş aktör olarak doğrudan yer aldığı bir ekonomik sistemden, piyasanın kendi şartlarını oluşturduğu serbest piyasa sistemine geçişin ilk adımları atılmıştır. Bu döneme kadar sanat, Cumhuriyet tarihi boyunca resmi ideolojiye paralel olarak gelişmiş, geliştirdiği söylem eleştirel olmaktan çok, onaylayıcı olmuştur. Ancak iktidarın vaatlerinin, halkın tamamının değil yalnızca belirli bir zümrenin çıkarlarına yönelik olarak gerçekleştirildiği düşüncesi sanatçıları daha muhalif ve eleştirel bir tutum içine girmelerine ve iktidar – sanatçı çekişmesinin alevlenmesine yol açmıştır (Yılmaz, 2014: 298).

Yaşanan değişimler Türk tiyatrosu üzerinde de bazı etkiler yaratmıştır. 1950'li yılların sonuna gelindiğinde Muhsin Ertuğrul'un ısrarla üzerinde durduğu ve tiyatronun ülkenin her köşesinde nefes alabilmesinin temel unsurlarından olarak gördüğü "Bölge Tiyatroları Yasa Tasarısı" Demokrat Parti'nin kültür ve sanata olan mesafeli tutumu nedeni ile rafa kaldırılmıştır. Sonraki dönemlerde iktidara gelen partilerde de sanata yaklaşım benzer mesafede olduğu için tasar bir daha gündeme gelmemiştir (Bkz. Ek C). Günümüzde ödenekli tiyatroların sahip olduğu merkezîyetçi yapının yol açtığı sorunların giderek daha büyüyerek sürmesinde, bu tasarının yasalaşamayışı ve bu konuda atılmış ciddi bir adımın olmayışı önemli bir neden olarak görülmektedir (Gürün, 2016: 42).

Cumhuriyet'in ilkelerine sahip eğitim ve kültür kurumlarının yönetsel olarak şekillenmesi 1960'lı yıllara gelindiğinde büyük ölçüde tamamlanmıştır (Erkoç, 1995:



17). Bu tarihten sonra 27 Mayıs 1960 darbesi ve ardından kabul edilen 1961 Anayasası, Türkiye’de dönemi şekillendiren, önemli dönüm noktaları olmuştur. Sosyal devlet kavramının anayasada yerini almasıyla sanat için de yeni bir dönem başlamış, Anayasa’nın 21. Maddesinde Bilim ve Sanat Hürriyeti başlığı altında “herkesin bilim ve sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahip olduğu” ifadesine yer verilerek sanatın özgürleştirilmesi yönünde bir adım atılmıştır (Erdoğan, 2008: 192).

1960 yılı, bu tarihe kadar yalnızca drama türünü özümsemeye uğraşan Türk tiyatrosunda tür açısından bakıldığında da bir kırılma noktası olmuş, epik, politik ve absürt tiyatrodan örnekler de Türk seyircisiyle buluşmaya başlamıştır (Buttanrı, 2010: 63). Özel tiyatroların altın yılları olarak da anılan bu tarihlerde, tiyatronun toplumsal işlevinin ön plana çıkmasıyla tiyatrolar politik duruşlarını seyirci ile paylaşmaya başlamışlardır. Farklı tiyatro türlerinin sergilenmeye başlanması, tiyatronun toplumdaki yerini de farklılaştırmış, yalnızca eğlenmek için gidilen bir etkinlik olmanın ötesinde, toplumsal sorunlarla da yüzleşilen bir platform olarak kabul edilmeye başlamıştır. Çağdaş tiyatro oyunları yalnızca tiyatro seyircisini etkilemekle kalmamış, Türk oyun yazarlarını da harekete geçirerek onları bu türden eserler vermeye yöneltmiştir. Anayasal olarak sanatın özgürlüğünün güvence altına alınmasıyla birlikte sanat ve sanatın sorunları toplumda daha gözle görülür hale gelmiştir. Önceki dönemlerde halkın haberi bile olmadan yalnızca kapalı kapılar ardında küçük bir zümre tarafından tartışılan sanatın sorunları kamuoyu ile paylaşılmaya başlanmış, sanatçıların hak ve güvenlik talepleri giderek daha sıklıkla dile getirilmeye başlanmıştır (Bek, 2008: 71).

1961 Anayasası’nın 46. Maddesinin ilk halinde yer alan “çalışanlar ve işçiler izin almaksızın, sendikalar ve sendika birlikleri kurma, bunlara serbestçe üye olma ve üyelikten ayrılma hakkına sahiptirler. İşçi niteliği taşımayan kamu hizmeti görevlilerinin bu alandaki hakları kanunla düzenlenir.” ifadesine ve 24 Temmuz 1963 tarihli ve 11462 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanan 274 sayılı Sendikalar Kanunu’nun 2. maddesinde yer alan işçi tanımına dayanarak tiyatrocular tarafından 1964’de Türkiye Opera Tiyatro ve Yardımcı İşçileri Sendikası (TOTSİS) kurulmuştur. TOTSİS’in kuruluşu beraberinde memur sanatçı kavramına yönelik tartışmayı gündeme getirmiştir. TOTSİS’in toplu sözleşme görüşmeleri yaptığı tarihlerde 657 sayılı Devlet Memurları Kanunu’nun çıkışı, devletin sanat

kurumlarında çalışan tiyatrocuların statülerine ilişkin belirsizliği ortadan kaldırmıştır. Devlet Personel Dairesi'nin vermiş olduğu mütalaada sanatçıların da devlet memuru kapsamına girdiği belirtilmiştir. Bu gelişme ile TOTSİS'in kapatılmasının yanı sıra, sendika kurma ve üye haklarını kaybeden sanatçılar 17 Kasım 1965 tarihinde 2 gün sürecek olan bir greve gitmişlerdir. Bu grevin nedenleri 1949 yılında çıkarılan Devlet Tiyatroları Kuruluşu Hakkında Kanun'da düzenlenmeyen hususlar için çıkarılması öngörülen tüzüğün hala çıkarılmamış olması, Genel Müdür'ün geniş yetkilere sahip olması, bu yetkilere dayanarak kurumda ayrımcılık yapılması olarak gösterilmiştir (Karşlı, 2013: 71).

1970 tarihli kanunun 2. Maddesinde yer alan “Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, lüzum ve imkân gördüğü diğer şehirlerde de Millî Eğitim Bakanının onayı ile bir müdür yönetiminde Devlet Opera ve Balesi müdürlükleri kurabilir.” İfadesi ile kurumun örgütlenmesini kendi takdirine bırakmıştır. Böyle bir örgütlenme yetkisine sahip olması tiyatroların ülkenin dört bir yanında sahne açmasını kolaylaştıran önemli bir husustur. Günümüzde bu yetkiye dayanarak açılmış Devlet Tiyatroları 23 ilde faaliyet göstermektedir. 1961 Anayasasının kabulünün ardından tiyatrolarda atılan ilk adım, önceki dönemde yasaklanmış olan eserlerin yeniden seyirciyle buluşturulması olmuştur. Böylece genç tiyatro yazarlarının da önü açılmış, yazın alanında birçok yeni yetenek Türk tiyatrosuna kazandırılmıştır. Bu dönemi en verimli geçiren kurumlardan biri İstanbul Şehir Tiyatroları olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un başrejisör olarak görevlendirilmesiyle adeta bir sıçrama yaşanmış, İstanbul'un çeşitli semtlerinde sahneler açılarak tiyatronun şehir genelinde yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu tarihlerde Eskişehir ve Ordu'da da ödenekli belediye tiyatroları açma girişimleri olmuşsa da, bu projeler uzun soluklu olmamıştır (Erkoç, 1995: 18).

1971 yılında kurulan Kültür Bakanlığı'nın uzun ömürlü olmayışı, Cumhuriyet'in kuruluşunda tiyatroya verilen önemin gitgide azalması, siyasi partilerin sanata yaklaşımlarının sınırlı kalışı, özel tiyatroların yeterli desteği alamayışı gibi nedenler 1970'lerin ilk yarısında tiyatronun gelişmesindeki ivmenin kaybolmasına yol açmıştır. Batı dünyası ile kıyaslandığında, batıda tiyatronun gelişimini takip etmeye çalışan bir seyirci grubunun karşısında Türkiye'de seyirciye yetişmeye çabalayan bir tiyatro örneği görülmektedir. 1977'de kurulan V. Demirel hükümetinin sanata karşı takındığı baskıcılıktan uzak ve önemseyen tavır tiyatronun

özgürlüğünü arttırmıştır. Bu dönemde Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan belediyelerin turnedeki tiyatrolara destek olmasını öngören yönerge de turnelerin artmasını amaçlayan bir girişim olmuştur (Nutku, 2008: 368-372).

Tanzimat döneminden devralınan Batı tiyatrosu anlayışı Cumhuriyet dönemi boyunca kendini devam ettirmiş ve halkın benimsenmesine önem verilmiştir. Bu yeni tiyatrosu anlayışının tam anlamıyla halk nezdinde özümsemememiş oluşu günümüzde dahi sorunsal olarak varlığını sürdürdüğü görülür.

### **2.3. 1980'DEN GÜNÜMÜZE TİYATRO ORTAMI**

12 Eylül 1980 darbesi ile toplumda yaşanan şiddet ve istikrarsız sürece son verilerek, Demirel Başbakanlığındaki Adalet Partisi yönetimine el konulur. Bu yaşanan askeri darbenin sonrasında Türkiye'deki tüm siyasal dengeler alt üst olmuş ve bu süreç sağ düşüncenin pekişmesini sağlamıştır. Sağ düşüncesinin temelini oluşturan muhafazakâr anlayış, politik açıdan belirli bir yönetim sistemi dâhilinde görülmesine de yükselişe geçtiği hissedilmiştir (Özder, 2006: 125). Bu anlamda hükümet tarafından sol görüşün tasfiyesi yolunda adımlar atılmaya başlanır.

80'li yıllar sonrası tüm dinsel kurumlar, sağ düşüncenin etkin rol oynamasında ve yaygınlaşmasında önemli bir araçtır. Eğitim alanında, felsefe ve mantık gibi ders başlıklarının konu dışı edilerek, coğrafya, tarih, inkılap tarihi, din kültürü gibi derslere önem verilmesi dönemin eğitim politikasının göstergesidir. Din ve ahlak kültürüne verilen önem, sağ düşüncenin ideolojisine katkı sağlamıştır (Çavdar, 1996: 331-336).

Darbeyle birlikte değişim gösteren Türkiye'nin kültürel yapısı, yeniden yapılanma yönünde bir dönüm noktası oluşturur. Bu dönem içerisinde tüketim sektöründen eğlence anlayışına, kültürel ve sanatsal alanlara birçok değişim söz konusudur. Türkiye'nin hiçbir döneminde 1980 ve 1990 arasında yaşanan bu denli hızlı değişim süreci başka bir dönemde görülmemiştir (Kozanoğlu, 596).

Türk tiyatrosu 1980 dönemi ile birlikte durağan ve karanlık bir sürece girmesinin yanı sıra gerilemeye de başlar. Elbette ki bu darbe çoğu sanatçıyı, ideolojiyi ve sanat dünyasını etkiler. Baskılayıcı yönetim ile beraber ifade özgürlüğünün yok oluşu tiyatrosu ortamını çıkmaza sürükler. “Biçimsel anlamda

çağdaş, içerikte ise ilerici sosyalist dünya görüşü eksenindeki tiyatro eyleminin gelişimi, 12 Eylül 1980 darbesi ile tamamen bitirilmiştir.” ifadesinden de dönemin tiyatro ortamı anlaşılabilir (Akıncı, Belkis, Çelenk, 2015: 74).

Pek çok sanatçı fikirleri ve ortaya koydukları eserler sebebiyle tutuklanır yahut üretim yapamaz hale getirilir. Darbe döneminin en önemli travması olarak görülebilecek taraf oyun yazarlarının oto kontrolü elden bırakmadan eser üretmez oluşudur. Yetişmekte olan genç yazarları etkilediği gibi bir önceki dönemden yazmaya devam eden yazarların içeriksel anlamda yabancılaştığı ve belli meselelerden uzaklaştığı görülür. Bir diğer husus da, politik içerikli oyunların yasaklanmasıdır. Brecht’in kaleme aldığı, Hitler faşizminin anlatıldığı Arturo Ui’nin Yükselişi adlı oyunun Devlet Tiyatrolarında sahneleniyor oluşu bakanlığı rahatsız etmesiyle beraber 1990’a kadar Brecht oyunları ödenekli tiyatroların repertuvarına alınması yasaklanır (Birkiye, 2007: 86-87). Bu sansür, tercih edilen yabancı oyun seçimlerinde de varlığını gösterir. 1980-1981 döneminde Amerika etkisiyle kaynaklanan müzikal ve komediler sahnelenir. Sansürün etkisiyle müzikli hafif oyunlar, güldürüler sahnelenmeye başlar. Hisseli Harikalar Kumpanyası adlı oyun buna bir örnektir. Müzik ve dansın da oyunlara katılımı sağlanmış, bireyler daha çok eğlenceye yönelik içeriklerle karşılaşmış olur. Yedi Kocalı Hürmüz, Gol Kralı Sait Hopsait gibi oyunlar bu türe örnek olarak verilir (Buttanrı, 2010: 69).

1980 döneminin baskıcı rejimi 1990 döneminin sanat ortamını da etkiler. Politik söylemleri olan oyunların yasaklanmaları devam eder. Ankara Birlik Sahnesi’nde oynanan Erol Toy’un Pir Sultan Abdal adlı oyunu 1991 senesinde pek çok bölgede valilik tarafından yasaklanır. Belli bir süre sonra ise yine aynı oyunun incelemelerden geçtikten sonra sahnelenmesine izin verildiği açıklanır. Metin Balay’ın yazdığı ve yönettiği, Ankara Sanat Tiyatrosu’nun prodüksiyonu olan İnadına Yaşamak adlı oyun, halkı kışkırtan ve galeyana getiren bir söylemi olduğu öne sürülerek 1997 yılında yasaklanır (Şener, 1998: 319-320).

Görülüyor ki 90’lı yıllar bir önceki dönemin karmaşasından farksız değil. Bu karmaşa, orta sınıfın gücünü gittikçe azaltarak; adalet sistemini zedeleyen, toplum içerisinde huzursuzluk ve gelecek kaygısının yaşanmasını arttırarak karamsar bir sürece ortam hazırlamıştır. Dönem koşulları ve toplum üzerinde her anlamda hissedilen baskı bireyin kendine ve çevresine yabancılaşmasını sağlamıştır.

1990 döneminde tiyatro ortamını, ekipleri ve çalışanları en çok meşgul eden bir diğer konu tiyatro yapılarının ve sahnelerin azlığıdır. Var olan yapıların da başka amaca hizmet edecek şekilde dönüştürülmesinin sağlanması durumu daha da zorlaştırır. Özdemir Nutku'nun önderliğinde, 1991 senesinde İzmir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Kamyon Tiyatro fikri hayata geçirilerek, tiyatroyla hiç tanışmamış insanların ayağına gidilmiş ve alternatif bir mekânsal yenilik denenmiştir. Ancak bu yenilik yerel yönetimlerin bir takım nedenlerinden ötürü devam ettirilememiştir (Hürriyet, 1991: 72).

1991 yılında kapitalizm faktörü tüm toplum ve bireyler üzerinde etki gösterse de tiyatro ortamı için aynı durum söz konusu olmamıştır. Yalnızlaşma duygusu, toplumcu tiyatro anlayışının durağanlaşmasını sağlamıştır. Bu durağanlık yeni arayışları getirmiştir. Mehmet Baydur, Tuncer Cücenoglu gibi yazarlar toplumcu geleneğe sahip çıkan ve aktaran yazarlar olarak görülmeye başlanır. Örneğin Cücenoglu'nun Çığ adlı oyunu halk geleneği özelliklerini içeren yönüyle büyük ilgi görmüştür (Buttanrı, 2010: 72).

Türk tiyatro tarihinde, 1990 ve 2000 yılları arasında en çok üretimde bulunan yazarlar ise; Mehmet Baydur, Murathan Mungan, Tuncer Cücenoglu, Sabahattin Kudret Aksal, Nezihe Araz, Orhan Asena, Erdoğan Aytekin, Recep Bilginer, Sabahattin Engin, Refik Erduran, Bilgesu Erenus, Mehmet Murat İldan, Yılmaz Karakoyunlu, A. Turan Ofazoğlu, Turgut Özakman'dır (Buttanrı, 2008: 46).

2000'li yıllardan günümüze değin süregelen yeni bir anlayış hâkim olmaya başlar. 90'ların başlarında Aleks Sierz'in "in-yer-face theatre" adındaki kitabı, "suratına tiyatro" olarak Türkçeleşen ismiyle oldukça ilgi görür. Bu yönelim ile yalnızlaşan insanın sorunları konu edinilmeye, post modern dönemin çağrışımları sahnede gösterilmeye başlanır. Aleks Sierz (2009), Suratına Tiyatro isimli kitabında "seyirciyi ensesinden yakalayıp sallayan" bu yeni akımı şu şekilde anlatır.

Dil genellikle küfürlüdür; karakterler bahsedilmeyecek konular hakkında konuşurlar, soyunurlar, cinsel ilişkiye girerler, birbirlerini aşağılarlar, hoşagitmeyecek hisler yaşarlar, aniden şiddete başvururlar. [...] Seyircileri provoke eden ya da onlarla zıtlasmaya çalışan yazarlar genellikle kabul edilebilir olanın sınırlarını zorlama çabası içindedirler; bunun sebebi ise

çoğunlukla normal olanı, insan olma durumunu, doğal ve gerçek olanı sorgulamak istemeleridir .(5)

Alışlagelmiş estetik anlayışının çok ötesinde, daha önce karşılaşılmamış oyun metinleri izleyici ile buluşmaya başlar. Günümüzde de varlığını koruyan bu yeni yazım tekniği Türk yazarlarını etkilediği gibi üretime de yöneltir. 2000’li yıllara denk düşen tiyatro grupları söylemleri çerçevesinde kendilerini, Devlet ve Şehir Tiyatrolarının repertuarlarına kıyasla alternatif olarak nitelendirmeye başlamıştır.

Kendilerini alternatif olarak adlandıran tiyatro ekiplerinin en önemli meselesi, Şehir ve Devlet tiyatroları bünyesinde genç ve yerli yazarların mevcut yapılandırmada kendilerine yer bulamayışıdır. Bu anlamda ödenekli tiyatroların oyun, misyon ve repertuarları yıllardır süren bir tartışma konusu haline gelmiştir (Akgül, 2015: 163).

Toplumsal ve siyasal olayların etkisi kadar bilim ve teknoloji dünyasındaki gelişim de yaşanan döngüye katlı sağlamıştır. Tiyatro sanatçılarının süreç içerisinde gerçekleştirdikleri denemeler, atölye çalışmaları, yeni eğitim arayışları önemli unsurlardandır. Uygulamanın yapılmadığı çalışmalar ya da akımlar kendini de tam anlamıyla var edememiştir. Bu sebeple alternatif olanın sürdürülebilirlik açısından manifestosu önem kazanır (Yetim, 2018: 19).

Özellikle günümüz de ana akım tiyatro karşısında alternatiflik yaratan tiyatro ekiplerinin manifestolarına bakmak gerekir. Oyun tercihlerindeki yabancılaşma faktörü, izleyici gelişimlerini engellemekle beraber varlıklarını sürdürememelerine yol açmaktadır. Bir anlamda repertuar bütünlüğünü sağlayamadıkları da görülmektedir. Bu bağlamda alt başlıklarda Şehir Tiyatroları, Devlet Tiyatroları ve Özel Tiyatroların önem teşkil eden dönüm noktaları üzerinde durulacaktır.

### 2.3.1. Şehir Tiyatroları

Eski adını Darülbedayi olarak bildiğimiz Şehir Tiyatroları; İstanbul Büyükşehir Belediyesi’ne bağlı, katma bütçe ile desteklenen sanat kurumudur (Bkz. Ek B). Direkt olarak devlet tarafınca değil, kamu kurumu tarafından yönetilen bu tiyatro topluluğunun amacı Büyükşehir Belediye Meclis Kararında (No:138) şu şekilde ifade edilmektedir:

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu, bir temel hak olarak Anayasa'nın güvence altına aldığı sanatın ve özellikle tiyatronun toplumsal görevine uygun olarak halkın kültürel üretiminin, çağdaş eğitiminin sanat düzeyi ve bilincinin yükseltilmesine katkıda bulunmak; bu katkıyı gerçekleştirmek için yerli ve yabancı tiyatro eserlerinin seçkin örneklerini seyircisine ulaştırmak, Türk tiyatrosunun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına önderlik etmek amacıyla kurulmuştur. (138)

Büyükşehir Meclis Kararında Şehir Tiyatroları'nın Yönetim Kurulu Üyelerinin seçilme esasları şu şekilde ifade edilmiştir;

Genel Sanat Yönetimi, Şehir Tiyatroları Müdürü, Şehir Tiyatroları'nın kadrolu rejisör ve sanatkarları arasından, Genel Sanat Yönetmeni'nin önereceği üç ay arasından Büyükşehir Belediye Başkanı'nın seçeceği bir kişiden, İstanbul Büyükşehir Belediye Meclis Üyeleri, Belediye ve Şehir Tiyatroları personeli arasından Büyükşehir Belediye Başkanı'nca seçilecek iki kişiden, Şehir Tiyatroları'nın kadrolu rejisör ve sanatkarları tarafından kendi aralarından seçecekleri iki üyeden oluşur. Üç üyesi Belediye Başkanlığı'nca belirlenmek koşuluyla toplam yedi üyeden oluşmaktadır. (138)

Halk tiyatrosu olma özelliğiyle Şehir Tiyatroları'nın toplumsal açıdan önemi büyüktür. Halkın sanat alanındaki gereksinimi sağlamaları en temel görevidir. Gerçekleştirilen etkinliklerle toplum ile yakın temas halindedirler. Yalnız İstanbul'da değil, yurt içi ve yurt dışına yapılan turnelerle de izleyiciyle buluşmaktadırlar.

1970'lerin sonunda yeşeren yeni yönetim anlayışından şehir tiyatroları da, yönetsel açıdan payına düşeni alır. Bu durum önemli bir isim olan Muhsin Ertuğrul'un şehir tiyatrolarından ayrılmasına neden olur. Ardından şehir tiyatroları yerinden yönetim anlayışıyla birim başkanlarının önderliğinde sanatsal sürecini sürdürmeye devam eder. Ancak 80 darbesinin yaşanmasıyla merkeziyetçi sisteme dönüş gerçekleşir.

Darbenin gerçekleştiği ilk günlerde Şehir Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni görevden alınmış, daha öncede sanat yönetmeni olarak çalışmış olan Vasfi Rıza Zobu'ya görev teslim edilmiştir. 1402 sayılı sıkıyönetim yasası dâhilinde onlarca

oyuncu işten atılmış, sahnelerin perde açmaları yasaklanmış, yapılacak yeni oyun provaları ise asker denetiminde gerçekleştirilmiştir. Sanat yönetmenlerinin yetkileri merkeze teslim edilerek, merkeziyetçi yönetimin sıkı sıkıya bağlı olarak çalışmasına ortam hazırlanmıştır. Yine bu süreç de birçok semtte bulunan tiyatro binası kapatılmış yahut yıkılmıştır (Nutku, 2015:307).

Birçok sanat insanının fikrinin alındığı, 1981 yılında Milliyet Sanat Dergisi'nin 19. Sayısında, “Şehir Tiyatroları Nereye Gidiyor?” temalı dosyada Genco Erkal'ın düşünceleri kurum ortamını ve işleyişi yansıtmaktadır. Özetle, yöneticilerin sanat üretimine dahil olmaması gerektiğini ve yalnızca üretimin sağlanabileceği ortamı oluşturma da etken olmalarını vurgular. Gelişimi sağlayacak çözüm önerisi ise özerk bir sanat konseyinin varlığıyla yapabileceğini ifade ediyor. Politikayla alakaları olmayan sanat yöneticilerinin kurduğu ekiplerle, politize edilmemiş sanat ürünleri seyirciyle buluşmalı. Bir sezon bitiminde başka sanat yöneticilerine hak tanınarak, özgün bir yapının gelişmesi de sağlanmalı. Erkal, öneride bulunduğu modelde sanatı yönetecek kişinin herhangi bir idarecinin yahut sanatçının değil, sanat profesyonellerinin gerekliliğini önemle vurgular.

Belediyenin Kültür Daire Başkanlığı adı altına giren Şehir Tiyatroları, yerel yönetimin ve politikanın etkisinden uzak kaldığı ve etkilenmediği söz konusu olmamıştır. Başa gelen her iktidarın uygulaması kurum içerisinde çeşitli sebeplere ve değişimlere neden olmuştur. İktidar ve politik anlayış sanat yönetmeninin âni değişimlerine yol açtığı gibi kurum içerisinde de düzensiz bir yapının oluşmasına yol açmıştır. Günümüz döneminin sorunlarına bakıldığında da Şehir Tiyatrolarının Belediye'ye bağlı olarak faaliyet göstermesi en temel sebep olarak kendini göstermektedir.

Muhafazakar kimliğiyle başa gelen AK Parti hükümeti döneminde uygulanan politikalar ve yöneticilerin girişimleri basında oldukça yer etmiş ve tartışmalara sebebiyet olmuştur. İstanbul Büyükşehir Belediye Meclisinin 2006 yılında verdiği karar ile İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tiyatroları'nın 1 Aralık 2006 – 1 Şubat 2007 tarih aralığında bilet fiyatları şu şekilde belirlenmiştir; yetişkin oyunlar ve müzikaller 1YTL, çocuk oyunları ise 50 YKR, engelli bireyler için 25 YKR. Özel tiyatrolara verilen desteğin kesildiği bir döneme denk gelen bu fiyat uygulaması tartışmalara yol açan sebeplerden biri olmakla beraber döneme damgasını vurmuştur



(Hürriyet, 2006). İstanbul Büyükşehir Belediyesinin “Şimdi Tiyatro Zamanı” sloganıyla tiyatroyu yaygınlaştırmak, olanakları kısıtlı izleyiciyi tiyatroyla buluşturmak amacıyla harekete geçmesi; özel tiyatroları maddi açıdan sıkıntıya sokmuş ve yazar teliflerini de 1 YTL’lik bilet tutarları üzerinden hesap ederek bir diğer alanında zararına yol açmıştır.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanı Kadir Topbaş’ın projeyi açıkladığı yemeğe katılım sağlamayan sanatçılar ardından Özel Tiyatro Yapımcıları Derneği ve Tiyatro Yapımcıları Derneği’nin yaptıkları ortak açıklamada görüşlerini şu şekilde beyan etmişlerdir:

Şehir Tiyatroları Bilet Fiyatlarının iki ay süre ile 1 YTL ve 50 YKR olarak belirlenmesi projesinin tiyatro sanatının değerine, bu sanata emek veren yazar, çevirmen, yönetmen, oyuncu ve sanat tasarımcıları gibi binlerce sanat insanına ve özellikle bugüne kadar sanata katkıda bulunmuş milyonlarca seyirciye yönelik ciddi bir haksızlık olduğu kanısındayız .(5)

Belediyeye bağlı katma bütçeli bir müdürlük olarak faaliyetlerini sürdüren Şehir Tiyatroları, 1 Ocak 2006 tarihinden itibaren genel bütçeye alınmıştır. Yönetmelik açısından her daim soruna sahip olan ödenekli tiyatrolar, 2012 senesi önemli bir dönüm noktası olarak görülür. İstanbul Şehir Tiyatroları’nın Genel Sanat Yönetmeni’nin değişim kararı, 2012 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin aldığı kararla yönetmelik değişikliği ile meclise devredilmiştir. Bu değişiklik kurum sanatçılarına danışılmadan gerçekleşmiştir. Bu tutum ise sanatsal süreci ve tüm yönetim departmanlarını kaosa sürüklemiştir.

Yine bu yıl sıkça konuşulan ve tartışılan muhafazakar sanat ve muhafazakar estetik gibi kavramlar ortaya çıkmıştır. Elbette bu tartışma konuları dönemin yürütülen politika şekliyle ilişkilidir. Muhafazakar sanat olur mu, tartışmalarına karşın edebiyatçı İskender Pala, Zaman Gazetesi’nde 20 maddelik bir manifesto yayımlamıştır. Özetle, “muhafazakar sanat sivildir; devlet eliyle kontrole karşı çıkar, devletin patron değil sponsor olarak katkı sağlamasından yanadır” ifadesiyle devletin yalnızca ekonomik anlamda desteklemesinin gerekliliğini belirtmiştir (Zaman, 10 Nisan 2012). Süregelen tartışmalara dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan da dahil olarak “Devlet eliyle sanat olmaz,” ifadesinde bulunur. Böylelikle konuyu

Şehir Tiyatroları'nın merkezinden taşıyarak ödenek sağlanan tüm kurumları hedef almasıyla tartışmayı daha da yükseltmiştir.

Dönemin başbakanı Ahmet Davutoğlu 2012 yılında, izleyecekleri politikayı aktaran Kültürel Kalkınma Eylem Planı açıklamıştır. Bu eylem planının yapıldığı konuşmada “Bir sanatçıyla bir araya gelen bir devlet adamının aslında ulaşmak istediği temel hedef, o sanatçının estetik gözüyle siyaseti güzelleştirme çabasıdır” ifadesi sanat ve siyaset arasındaki kurmak istedikleri bağı özetler niteliktedir (AK Parti: 2016).

Politik düşünce farketmeksizin her dönem sağlam bir silah olarak görülmekte olan sanat, tüm siyasetçiler için önem teşkil etmiş ve salt destek sağlanmadan karşılık beklenmiştir.

### 2.3.2. Devlet Tiyatroları

Devletin ödeneğinden yararlanan, bir genel müdürlük olarak faaliyet gösteren devlet tiyatroları, kuruluşundan itibaren iktidarlar tarafınca uygulanan tüm politik sürece maruz kalmış, denetim kurulu ile çalışmalarını sürdürmüştür. Şehir tiyatrolarında görüldüğü gibi 80 darbesi ve sonrasındaki süreç devlet tiyatrolarında da bir benzer şekilde sirayet etmiştir. Devlete bağlı faaliyet gösteren kurumun, kurum çalışanları tarafından olumlu görülen bir yönü, maaşlarının yüksek mertebeye çıkarılmış olmasıdır (Alkan, 2008: 48) Devlet sanatçıları haricinde kalan diğer sanatçılara herhangi bir iyimser tavır sergilenmemesi, sansür ve baskının ortadan kaldırılmaması, otokontrol hissinin içsel olarak hissettiriliyor oluşu elbette akılları tek bir fikre sürükler. Devlet Tiyatrosundaki sanatçılara yapılan maaş desteği çalışanları motive etmekten çok; politize edilmiş, eleştiri içeren oyunlardan uzak tutulması yönünde bir düşünceye sevk etmiştir.

Siyasal etkinin getirisinden doğrudan etkilenen Devlet Tiyatroları misyonunu tam anlamıyla edinemediği gibi kimlik karmaşasına uğramış ve sanatsal tarafını geliştirememiştir. Bu karmaşık ortamda Cüneyt Gökçer yeniden müdür olarak atanmış, nispeten de olsa Devlet Tiyatroları karmaşasının dışında tutulmaya çalışılmıştır. Tiyatronun ülke çapında yaygınlaştırılması adına çalışmalarda bulunan Gökçer, Adana, Eskişehir, Kayseri, Antalya ve Erzurum'da yeni sahneler açarak bu amacına uygun şekilde gerçekçi adımlar atmıştır (Nutku, 2008: 395).

1983’de Cüneyt Gökçer’in görevden alınmasının ardından Turgut Özakman’ın 1983 yılında atanmasına kadar ki süreçte Genel Müdürlük makamının boş kaldığı bilinmektedir. Genel Müdürlükte uzun süre çalışmış ve birçok kişi tarafından eleştiriye maruz kalmış olan Gökçer dönemini Metin And’ın, (1983: 611) 10 maddelik olarak yaptığı durum değerlendirmesi şu şekilde özetlenebilir; Kapalı bir kuruluş olan Devlet Tiyatrosu’nun bünyesinde bulundurduğu çalışanlar arasında uygulanan ayırım, kişisel nedenlerle yaptığı baskı bireyleri çalışamaz hale getirir ve peşine istifaya sürükler. Devlet tiyatrosu, işletme bazında hangi prodüksiyona yer verirse versin, devletten aldığı desteğin karşılığını göstermekle yükümlü bırakılmaz, harcama listesi kamuoyu ile paylaşılmaz. Bu noksanlık sebebiyle amacına uygun nitelikteki denetim mekanizması da işlemez. Bu tutumun kurum çalışanlarının bakış açılarına, sanatsal üretim arzularına yansıdığı görülür ve memurlaşan zihniyet ortaya çıkar. Güncelden uzak durma, dönemin yaşantısını aktarmama çabası repertuar düzenini de etkiler. Dünya edebiyatında nitelikli görülen örneklerle yer verilmez. Böylelikle çağdaş eğilimden uzak, yeniliğin barınmadığı, tek tip anlayış hükmünü sürmeye devam eder. Tiyatronun yaygınlaşması için önemli bir yol olan turne kültürü devlet tiyatrosu çalışanları için “cezalandırma” olarak görülür. Çalışanların evlerinden uzak kaldıkları, mecburi gönderildikleri bir görev olarak nitelendirilir.

Turne, tiyatro sanatının yaygınlaşmasını sağlayacak, oyunlar çeşitli bölgelerdeki izleyici ile buluşacakken, aksine yaratılan olumsuz ortam ve mecburiyet hissi, mutsuz sonuçlar doğurur. Cumhuriyet eseri olan bu kurumun geçmişini belgeleyen arşiv ya da müzenin olmayışı, kültür mirası bilinci kişilerin üzerinde yeteri kadar etki uyandırmaz. Bununla birlikte Türk tiyatrosunun gelişimi ve tanıtımı için seçilen büyük prodüksiyonlu oyunların rejisör seçimleri yabancılardan yana olmuştur. Türk tiyatrosunun tanıtılma çabaları bu yolla imkânsızdır. Son olarak Devlet Tiyatrosu’nun kendine ait tek bir binanın olmayışı var olan sahnelerin de tek tip İtalyan sahne biçiminde yapılması deneyselliğin önünü tıkamıştır. Gökçer dönemine yapılan çoğu eleştiriye bakıldığında, makamını kişisel çıkarları doğrultusunda kullandığı yönünde bir algı oluşmaktadır. Bir taraftan Devlet’in sunduğu imkân ve koşullara bakıldığında olumlu bir tablo gözükürken, diğer taraftan yönetsel açıdan gelenekselliğe kapılıp sorunların birikmesinin önüne geçilememiştir.

1983-87 yılları arasında Turgut Özakman'ın görevde olduğu zaman dilimi ANAP yıllarına denk düşer. Özakman'ın görev başındaki son dönemlerine bakıldığında darbe sürecinin yansımaları gitgide seyreler, ANAP iktidarının kamu kurumlarına yetkilerini teslim ettiği görülür.

Turneye verilen önemin artmasıyla beraber tiyatronun yaygınlaştırılması için büyük oranda çalışmalar başlar. Büyük Anadolu Turnesi adı altında yola çıkan ekipler, belirlenen rota dâhilinde oyunlarını sahneliyor ve böylelikle halk Devlet Tiyatrosu oyunlarını izleme şansı bulur. Diğer taraftan Özakman, çalışanlarına uyguladığı anket ile eksiklikleri belirleme yoluna gitmiştir. Çalışanların sorunlarını dinleyip, ihtiyaçlarını saptayarak kayıt altına almaya başlar. Kurumsallaşma anlamında önemli bir basamak olan yasa sürecinin devreye girmesini beklemeden, kendi yaptığı çalışmalar ile kurumun ve bireylerin tam anlamıyla neye ihtiyaç duyduğunu belirleme yolunda çalışmalarını sürdürür. Özakman ilk iş olarak herhangi bir sebeple ya da neden gösterilmeden atılmış olan kişileri geri döndürmeye çalışmalarına başlar (Nutku, 1985: 379).

Gökçer'in seçtiği başrejisör Mahir Canova'nın mesleğini tam anlamıyla icra edememesi ve ettirilmemesi eleştirilen konulardan biriyken, Özakman'ın gerçekleştirdiği ilk atama ve yetki önem kazandı. Özakman, başrejisör olarak Asuman Korad'ı tayin etti ve kendisinden önceki iki genel müdürün tavrının aksine rejisörlük yapmamayı tercih etti. Bu tutum Devlet Tiyatrosu içerisinde önemli bir yenilik olarak kendini göstermekle beraber farklı sanatsal fikirlerin doğmasına imkân sağladı (Akter, 1994: 184).

Turgut Özakman'ın gerçekleştirdiği önemli bir diğer atılım ise tiyatronun belgeliğini ve sembolik müzesini hayata geçirmek olmuştur. Belgeler toplanarak, tiyatro oyunlarının birer dosyası belgelik olarak ayrıldı. Yine bu dönem videonun ortaya çıkması ile sahnelenen oyunların kaydının tutulması sağlandı. Bu sayede 1984 yılından sonraki tüm oyunların kayıtlarına ulaşmak mümkündür. Özakman döneminde sağlanan bu yenilik hala devam etmektedir ve görülüyor ki arşiv çalışmasının geleceğe büyük yatırımı, katkısı olmuştur. Yapılan işin gelip geçici olmadığını gösterirken aynı zamanda kültürel mirasa sahip çıkılmış, sonraki nesillere aktarımı sağlanmış ve manevi açıdan tiyatroya değer biçilen bir tutum olarak gözükmuştür.

Tiyatronun yükselikşe geçtiği bu süreçte sahne anlamında da gelişmeler yaşanmıştır. Bursa’da Feraizcizade Oda Tiyatrosu, İzmir’de ise Karşıyaka Sahnesi açıldı. Ankara’da Çağdaş Sahne’nin açılması için çalışmalar başladı. İstanbul’da Venüs Sineması alındı ve Taksim Sahnesi adı verilerek açıldı.

Geçmiş dönemlerde çokça eleştirilen bütçe konusunun daha sağlıklı işlemesi adına Prodüksiyon Amirliği kuruldu. Böylelikle her oyunun bütçesi belgelenir hale geldi. Sistemin profesyonel ilerlemesi için daha önce idari kadroda yöneticilik yapmış kişiler göreve getirildi. Fakat bu çalışma şekli uzun ömürlü olmadı.

Turgut Özakman’ın yasa için gösterdiği çaba ne yazık ki karşılığını bulamadı. Özakman döneminde, 1991 yılında Kültür Bakanı olan Fikri Sağlar (1992), aynı zamanda Kültür Sanat Komisyonu’nda görev almaktaydı. Kendisi 1. Mersin Uluslararası İşletmecilik Sorunları ve Seminerinde yasa hakkında şöyle bir açıklamada bulundu:

Devlet Tiyatroları yasası, ben sekiz yıllık parlamenterim, sekiz yıldır TBMM’de durur. Bunu geçmiş bütün bakanlara söylediğim zaman, bana ilk tepkileri şudur: Devlet Tiyatroları yasası var kardeşim. Var biliyorum ama, yenilenen çağa ayak uydurabilmek için tiyatronun bizatihi kendisinin hazırlamış olduğu yasa duruyor. Ondan bahsediyorum .(8)

Kültür Bakanı olan Mükerrerem Taşçıoğlu’nun görevden alınarak yerine Mesut Yılmaz’ın getirilmesi dönemin şaşırtıcı bir hamlesiydi. Yılmaz’ın göreve başlamasının ardından Özakman, görevinden istifaen ayrılan ikinci genel müdür olarak kayıtlara geçti. Devlet Tiyatrosu çalışanlarına bıraktığı açık mektupta, yaptığı tüm çalışmaların kurumun nitelikli bir yükseliş sağlaması için çabaladığını ve bunun akıl ve iz’an sahiplerince anlaşabileceğini aktardı.

Turgut Özakman’ın gidişinin ardından Raif Alınacı 1987 yılında göreve başladı. Alınacı, ilk etapta sanatsal değeri yüksek, klasik eserlerin sahnelenmesini planlayarak nicelikten niteliksel oranının daha yüksek olması gerektiğini öne sürmüştür. Fakat bu kararının yanı sıra Trabzon Devlet Tiyatrosu ve Diyarbakır Devlet Tiyatrosu Alınacı’nın döneminde açılmıştır. Çalışmalara daha evvel başlanan Ankara’daki Çağdaş Sahne’nin hazırlık süreci tamamlanmış ve Şinasi Sahnesi adıyla açılışı gerçekleştirilmiştir.

Raif Alnıaçık döneminde, Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesinin çalışanlarının örgütlendikleri tek kuruluş Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesi Çalışanları Yardımlaşma Vakfı (TOBAV), 1987 yılında Mesut Yılmaz'ın yaptığı konuşmaya bir cevap niteliğinde hazırlandı. Hazırlanan bu broşür aynı zamanda tüm resmi kurumların ve çalışanların yaşanan süreçten haberdar olmalarını sağlıyordu.

Mesut Yılmaz'ın bütçe görüşmesi esnasında kayıtlara geçen konuşması şu şekildedir:

Ben Devlet Tiyatrosu'nun bugünkü boyutlarına varmış olmasını bir yandan sevindirici; ama bir yandan da yetersiz bir gelişme olarak görüyorum.Çünkü aslında Devlet Tiyatromuzun performansına baktığınız zaman ,bugün çok sayıda tiyatroyu,çok sayıda sanatçıyı barındıran ve turne sistemiyle bir sezonda Türkiye'nin 67 ilinde temsil veren bir tiyatro görüyorsunuz.Ama ben Devlet Tiyatrosu'nun asli fonksiyonunun farklı olması gerektiğine inanıyorum.Devlet Tiyatrosu,böyle artık turne sistemiyle her tarafa tiyatro götüren bir tiyatro olmaktan çıkmalı,mahalli tiyatrolara, belediyelerin de katkısıyla oluşturulacak mahalli tiyatrolara,onlara ikmal yapan ,onları eğiten merkezi bir kuruluş olmalıdır.Yani bugüne kadar ki çizgisini sağlıklı bir çizgi olmadığını ifade etmek isterim .(212)

Yılmaz'ın söyledikleri Devlet Tiyatroları'nın reorganize edilmesinin gerekliliğini vurguluyordu. Bahsettiğini özetlersek; turne düzeninden vazgeçip sahne sayısını azaltarak, bir model niteliğinde olmalı, aynı zamanda yerel yönetimlerin kuracağı tiyatrolara eğitim ve destek veren bir kurum olarak çalışmalı. Görülüyor ki, kurum da daha önce görülmemiş bir çalışma şekli önerilmiştir. Devlet Tiyatroları'nın üretimi sınırlandırılarak örnek olarak gösterilmek istenmesinin karşılığında, çalışanların ilk kez görüşlerini beraberce derli toplu olarak belge halinde sunmaları bu açıdan önem arzeder (Haşar, 2008: 64).

Broşürden anlaşılan, geleceğe yönelik yeni bir model önerisinden ziyade mevcut durumu koruyarak kurumun kuruluş amacına uygun biçimde genişleme politikasına devam ettirilmesi amacı yönündeydi. Kuruluşundan itibaren Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesi Vakfı 12 bölgedeki şube ve temsilciliklerinin faaliyetleri ile halen çalışmalarına devam etmektedir.

Devletin küçülme politikası üzerine tartışmalar devam ederken, Alınışık tam da bu sıra da Trabzon ve Diyarbakır Devlet Tiyatro Sahnelerini açmıştır. Bu iki açılış arasında seçimler yapılmış, hükümet aynı kalmış fakat Kültür Bakanı Tınaz Titiz olmuştur. Yeni Bakan Türkiye genelinde düşündüğü politikayı akademik bir üslupla kamuoyuna açıklamıştır. 10 sayfalık bu açıklama bir bakıma TOBAV broşürüne karşılık verilmiş bir cevap olarak nitelendirilmiştir.

Hazırlanan açıklamada; özel, kamu ve Devlet Tiyatroları'nın bütünlük içerisinde yaygınlaştırılmasının amaçlandığı, özel ve Devlet Tiyatroları'nın işlevi, Devlet Tiyatroları'nın çalışma ilkeleri, Kültür ve Turizm Bakanlığının tiyatro alanındaki işlevi, Özel ve Amatör Tiyatroların desteklenme şekli konularını kapsar ve çözüm önerileri sunar. Profesyonelce yapılan çalışma ve sunuş şekli sert ve güçlü gözükken bir muhalefete işaret etmiştir. Döneme hakim olan özelleştirme politikasının Devlet Tiyatrosu üzerinde de etki kurabileceği ihtimali doğmuştur.

Hukukçu ve eleştirmen olan Atilla Sav (1989) devletin sunduğu açıklamayı şu şekilde değerlendirmiştir:

Anılan 'belge' nin, bugüne değin oluşan Türk tiyatro politikasına çok aykırı öneriler bütünü olduğu açık. Bu bakımdan önemli bir tehlike içeriyor...

Belgenin önerisine göre, Devlet Tiyatroları'nın işlevi yüksek sanat değerine sahip eserler yoluyla bir deyimle "prestij tiyatrosu" olmaktır. Özel tiyatroların işlevi ise halkın çeşitli kesimlerinin duygu, düşünce ve ihtiyaçlarına yönelik tiyatro hizmetlerini vermektir. Böylece, halkın çeşitli kesimlerinin tiyatro gereksinimini karşılama işi, özel tiyatrolara bırakılıyor. Buna karşılık, Devlet Tiyatroları bir 'prestij tiyatrosu'na dönüştürülecektir. Türk Tiyatro belgesini hazırlayanlara göre, bu politikanın temeli bu ikili saptamadır. Bu ANAP iktidarının ekonomi politikalarına benzer bir çeşit 'özelleştirme' dir . Bugüne kadar, iktidarlar ve hükümetler üzerinde bir tutumla, elli yıllık bir süreçte oluşan gelişmeyi bir yana bırakarak devletin tiyatro politikası yeni bir yöne götürülmek istenmektedir . Bu son derece yanlış , sakıncalı ve köklü bir politika değişikliğidi. (568)

Anavatan Partisi iktidarlarının 80 sonrasını kapsayan süreçte yeni bir ekonomik yapıyı ve beraberinde rekabeti benimsettiği görülmüştür. Tüm döngünün kar-zarar ilişkisi çerçevesinde gelişiyor oluşu muhakkak ki "devlet" anlayışının

yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Devletin üstlendiği görevler artık özel sektöre devredilerek bireylerin güçleneceği ortam ve olanaklar sağlanmaya başlanır. Turgut Özal önderliğinde yapılan çalışmalar ve sonucunda sunulan raporlamalarda görülüyor ki; büyüebilmeyi serbestleştiren rejim ile ihracatı destekleyen politikaların önü açılmıştır. Sonuç olarak piyasa güçlerinin önemini vurgulayan ve dikkate alan serbest bir sisteme geçildiği açıkça belirtilmiştir (Haşar, 2008: 69)

Özelleştirmenin hızla yayılması ve kişisel güçlerin varlığını gösterme çabası çeşitli yolsuzlukların önünü açmıştır. Her alanda sağlanan üretime yalnızca kar-zarar ilişkisi içerisinde değerlendiriliyordu. Devlet Tiyatroları'nın da özelleştirme yolunda ilk etapta küçültülerek kolay pazarlanabilir oluşu konuşulmaya başlandı (Tobav, 1992: 42).

1989 yılı başlarında Kültür ve Turizm Bakanlığının ayrışmasıyla Tınaz Titiz Turizm Bakanı olarak atanmıştır. Böylece çoğu istiktarsız süreç gibi, önerdiği Türk Tiyatro Politikası adındaki hazırlığı rafa kaldırılmıştır. Titiz görevinden ayrılmadan hemen önce Alınışık'ın yerine Kültür Müdürü olarak Bozkurt Kuruç'u getirir. Kuruç, genişleme politikasına önem vererek, dünyadaki örnekleri izlemeye ve projelere yer vermeye önem gösterdiği görülür.

Kuruç'un genel müdürlüğü süresince en efektif çalışan özellikle tiyatroyla ilgisi bakımından ön plana çıkan Kültür Bakanlığı görevi Namık Kemal Zeybek'in dönemine ait olarak görülmektedir. Kurumun aksayan yönlerini tespit ederek geliştirmek üzere çalışmalarda bulunmuş ayrıca ödüllendirme politikasıyla teşvik edici bir profile çizmiştir. 1982 yılından itibaren özel tiyatrolara yapılmayan destek Zeybek'in döneminde artış göstermiştir. Öte yandan 11 Haziran 1990 tarihinde 1.Türk Tiyatro Kurultayı düzenlenerek Tiyatro mesleğinin işleyişi, sorunları, tiyatro eğitimi ve gereklilikleri, yayıncılık konularında tespitlerde bulunulmuş ve çözüm odaklı bir süreç gerçekleştirilmek istenmiştir. Yalnızca Devlet Tiyatrosu genelinde değil, özel tiyatroların yaşadığı sıkıntılar üzerinde de durulmuştur. Ayrıca o dönem Devlet Tiyatrolarının özelleştirilmesi üzerine tartışmalar devam ediyor ve kurultayda masaya yatırılmıştı. Kurum rejisörü Yücel Erten, yeniden yapılanma hususunda fikrini ilk kez açıkladı; yerinden yönetilen birbirinden bağımsız fakat birbiriyle bağıyı koparmadan işleyişini sürdüren bir Devlet Tiyatrosu modeli fikrini sundu.



Tüm bu süreç içerisinde alınan kararların uygulanması beklense de sonuca baktığımızda herhangi bir işleyiş değişmemiştir (Gürzap, 2012: 225).

Birinci kurultayın ardından Mersin Kültür ve Sanat Vakfı ve Devlet Tiyatrosu Opera ve Balesi Vakfı işbirliğiyle uluslararası bir seminer düzenlenir. Seminer “Tiyatro Yönetimi Ve İşletmecilik Sorunları” konulu ana başlık adı altında gerçekleştirilir. Ulusal ve Uluslar arası bölgelerden katılım oldukça fazla olur. Seminerde konu edilen içerikler özetle şu şekildedir:

- İlk etapta tiyatrolar kamu, yerel yönetim ya da özel girişim kaynaklı oluşları ayırt edilmeksizin korunmalı ve gözetilmelidir.
- Bu gereklilik göz önünde bulundurularak, tüm destekler özerk bir kuruluş tarafından koşulsuz yapılmadır.
- Devlet Tiyatroları’nın özelleştirilme taleplerine yönelik fikirler kabul edilmeyecektir. Ödenekli tiyatrolar özerk biçimde yeniden yapılanma yoluna gidecek ve bağımsız birimler haline yönetilecektir.
- Belirtilen talepler hayata geçirilmek üzere; kamu kaynakları, yerel yönetimler, özel girişimlerin katkıları ile tiyatro alanının düzenlenmesine yarar sağlayacak olan yasanın hazırlanması gereklidir (TOBAV, 1992; 138).

Bu yeniden yapılanma önerisi ortak görüş halinde kamuoyuna sunulmuştur. Elbette ki geleceği ele alan, tiyatrolara gerekli güvenceyi temin edecek konu başlıklarından oluşuyordu. Ayrıca güncel sorunları ortadan köktenci bir şekilde yok edeceğe de benziyordu. Şu saptamayı da yapmak mümkün; üst yapı dışında, özerk bir yapılanmanın şart olduğu, ülke çapındaki tiyatroların yeniden yapılanmaya gidilmesine önemle vurgu yapılmıştır.

20 Kasım 1991 yılında, Mesut Yılmaz hükümeti yerine SHP+DYP koalisyonu geçince Kültür Bakanlığı görevine Fikri Sağlar getirildi. Mersin’de gerçekleştirilen seminerde alınan ortak kararları hayata geçirmek için harekete geçse de, Genel Müdür olan Bozkurt Kuruç’u karşında buldu. Sağlar, Kuruç’u görevden almak ister fakat Devlet Tiyatroları yasasının 4. Maddesinde belirtildiği üzere Genel Müdür müşterek kararname ile atanmaktaydı. Bu durumda Kültür Bakanı, Başbakan ve Cumhurbaşkanının onayına ihtiyaç vardı. Geriye bir tek Kuruç’un kendi istediğiyle görevden ayrılması kalıyordu. Fakat böyle bir atılımda bulunmayacağını açık şekilde dile getirdi. Haricinde sunulan diğer seçenekleri de kabul etmedi.

Cumhurbaşkanı Özal'ın kararnameyi imzalamaması sonucu; Sağlar daha önce görülmemiş bir atılım gerçekleştirerek Kuruç'un yetkilerini aldı ve yetkiler Devlet Tiyatrosu sanatçısı olan Mehmet Ege'ye devredildi. Fakat Kuruç mahkemeye başvurdu ve çok geçmeden görevine döndürüldü. Sorunun devam etmesi sonucu kurumdaki bir grup sanatçı Özal ile yüzyüze görüşmek ve imzasını istemek üzere köşke çıktı. Sanatçıların bu girişimi başarılı oldu, imzalar atıldı, 1992'de rejisör olarak Yücel Erten getirildi (Kongar, 2006: 123 -126).

Erten, hep söz ettiği, gerçekleştirmek isteği Birim Tiyatro uygulamasına geçiş için çalışmalara başladığı görülür. 1993 yılında, Atatürk Kültür Merkezi içerisinde dönüştürülen bir alanda, arena düzeninde, yenilikçi alternatif oyunların sergilenebileceği sahne oluşturuldu. Birim Tiyatro'nun ilk oyunu Hamlet oldu. Fakat bu faaliyetten rahatsızlık duyan 77 kişilik kitle bir dilekçeyle karşı çıktı. Bu dilekçe sayesinde Birim Tiyatro dağıldı ve ikinci oyun sergilenemedi. Yücel Erten'in görevden ayrılmasıyla Birim Tiyatro çalışmaları tamamen son buldu. Yücel Erten dönemine birkaç cümleyle özetlemek, tiyatronun gelişimine sağladığı katkıyı belirtmek faydalı olacaktır. Uluslar arası ortaklıklarda bulunması algıyı yükseltmiştir. Bernarda Alba'nın Evi adlı oyun bir sezon boyunca hem Türkiye'de hem Almanya'da sahnelenmeye başladı. Dekor ve kostüm atölyeri için uygun alan ve şartlar sağlandı. Yurtdışından davet edilen yönetmenler ile farklı rejî anlayışları içeren oyunlar sahneye konuldu. Küçük Tiyatro'yu kuruma kazandırdı. Erten'in istifası sonrası, Devlet Tiyatroları tarihinde ilk kez görülen bir durum gerçekleşir.

Yönetim kadrosunun belirlenmesi seçim yolu ile gerçekleştirilmeye başlanır. 1994 yılında Genel Müdürlüğe Tamer Levent seçilir, Bölge Müdürleri ise yine seçimlerle göreve gelir. Fakat Levent'in göreve gelmesinin ardından, sürekli görevden alınan ve tekrar göreve getirilen Bozkurt Kuruç, mahkemeden çıkan göreve iade kararı ile koltuğa oturur. Bu ikililik ardı ardına yaşanmaya devam etti. Kurum içerisindeki gelgitler zedelenmeye yol açtı. Kuruç, 1994'ten 1998'e kadar olan süreçte görevini devam ettirdi. 1994'te Kuruç'un görev başına gelmesiyle Sağlar, görevini Timuçin Savaş'a bırakarak ayrıldı (Haşar, 2008: 88).

Ardından gelişen süreçte şöyle bir sıralama mevcuttur:

Timuçin Savaş 27 Temmuz,1994-27 Mart,1995(8ay)

Ercan Karakaş , 27 Mart,1995-24, Temmuz 1995(4 ay)

İsmail Cem , 24 temmuz,1995-5 Ekim,1995(2ay 9 gün)

Köksal Toptan,5 Ekim,1995-30Ekim 1995(25 gün)

Fikri Sağlar, 30 Ekim 1995-6Mart1996(3,5 ay)

Agah Oktay Güner , 6 Mart1996-28 Haziran,1996(3ay 21 gün)

İsmail Kahraman, 28 Haziran , 1996-30Haziran 1997,(1 yıl) (Karasu,84).

Yukarıdaki sıralamadan da anlaşılacağı üzere Kültür Bakanlığının kısa süreler içinde değişime uğraması, faydalı ve kalıcı çözümlere yol açmamıştır. Anlaşıyor ki; bu istikrarsız süreç, kurumu geleneksel yöntemlerle yönetilmeye sürüklemiştir.

Muhafazakar kimliği ile 2002 yılından beri iktidarda olan AK Parti'nin kültür-sanat alanındaki tutumları ve politikaları önemli gözüktür. Bu alandaki eksikliği ve onarımı bekleyen ihtiyaca tüzükte “Partimiz, kültürün taşıyıcı unsurları olan dil, edebiyat, folklor, musiki, plastik sanatlar, etnografya, sinema, temsil sanatları vb. alanlardaki mevcut yapıyı, yaklaşım ve anlayışı eksik ve sağlıksız bulmaktadır. Bütün bu alanlarda konuların uzmanları ve sivil toplum örgütlerinin de görüşlerinden yararlanılarak yeni ve doyurucu politikalar geliştirilecektir” şeklinde yer verilir. Tüzükte dikkat çeken bir diğer konu da, “Tüm sanat çalışmalarının gerçekleştirilmesinde yerel yönetimler ağırlıklı olarak öne çıkarılacak, konuyla ilgili tüm yasal düzenlemeler hızla yapılacaktır” şeklindeki ifadesidir. Buradan yerel yönetimleri güçlendirmeye yönelik çalışmaların öne çıkacağı anlaşılır (AK Parti, 2016: 171).

AK Parti sürecindeki atamalar, bir öncekilerden farksız gerçekleşmedi. Kişileri görevden alma yöntemlerinde ki usulsüzlük, liyakete önem vermeme, sanatın gerekliliklerine uygun davranmama gibi temel sorunlar devam etti. Kültür Bakanlığı yöneticileri Devlet Tiyatrolarının kurum içi işleyişine doğrudan müdahale etmeye başladı. Bakanlık kararı ile bölge müdürlüklerinin ataması gerçekleştirilmeye başlandı (Haşar, 2008: 103).

Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne;

Faruk Günuğur, 06.02.2001

K. Lemi Bilgin, 24.08.2001

İ. Mine acar, 22.08.2005

K. Lemi Bilgin, 23.05.2007 tarihlerinde atanmaları gerçekleşmiştir. Görülüyor ki; 90lar'da görülen bu süreç, 2000'li yıllarda da devam etmiştir.

Başta gelen her hükümet ve farklı politik görüşler, uygulama alanında farklılığı getirmemiştir. Birbirinden apayrı siyasi fikirle gelselerde, icraatlara bakıldığında aynı istikrarsızlık süreç ve başarısız yönetim anlayışı hakim olmuştur.

### 2.3.3. Özel Tiyatrolar

Uğur Mumcu (1980), verdiği bir röportajda, özel tiyatroların önem ve yararını şu şekilde özetler:

En yararlı özel teşebbüs hangisidir?" diye sorsalar yanıtlım bellidir; Özel Tiyatrolar. Bence savunabileceğimiz tek özel teşebbüs özel tiyatrolardır. "Niçin" diyeceksiniz, şunun için: Sanat, özgürlük ister, sanatçı, ancak özgür bir ortamda ürün verir. Devletin sanata, şu ya da bu biçimde yön verdiği bir ortamda, sanatçının yaratıcı gücü yok olur. Özel Tiyatrolar, bu yaratıcı gücün kurumlarıdır. (18)

Özel tiyatro; sahibi kişi ya da özel girişimci bir ortaklık olan, devlet ya da belediye ile ilişkisi bulunmayan tiyatro yapılanmalarıdır. Bu yapılanmalar arasında kimi zaman ödenek alanlarda bulunmaktadır. Özel tiyatroların bağımsız oluşları niceliksel olarak bir çok zorluğu getirse de, niteliksel anlamda bir çok avantaja da sahiptir. Her daim yeniliğe açık olmaları, deneyselliğe önem vermeleri, özel tiyatroların dinamik bir yapı olduğunun göstergesidir.

Demokrasinin kesintiye uğradığı 1980'li yıllarda özel tiyatrolar zor bir süreç içerisine girmiştir. Metin And, (1992) bu zor sürecin ekonomik boyutunu şu şekilde açıklamaktadır:

(...) 12 Eylül'den sonra Devlet Tiyatrosu sanatçılarının aylıkları en yüksek devlet görevlilerinin de üstüne yükseltilmiştir. Bunun gerekçesi ise sanatçılara bir ayrıcalık tanınmasından kaynaklanıyor. Ancak bu, sanki Türkiye'de sanatçı yalnız Devlet Tiyatrosu'ndaymış gibi sakat bir anlayışın ürüdür. Oysa

özel tiyatrodaki sanatçılar içinde çoğunun hiç para almayıp neredeyse boğaz tokluğuna çalışmaları ve oynayacak tiyatro bulamamaları karşısında, bu bir yerde bir çeşit haksızlık olarak gözüktüyor... Üstelik Devlet Tiyatrosu sanatçılarının çoğu yılda yalnız bir oyuna çıkıyor. Üstelik onları sahne üstünden çok televizyonun dizi filmlerinden dinliyoruz. (135)

Devletin sanat ve sanatçıyı koruduğu yasa, 1982 yılında Anayasanın 64. maddesiyle çıkmıştır. Ardından özel tiyatrolara da devlet yardımı yapılması kararı alınmıştır. Bu karar etkisiyle özel tiyatro sahipleri kendilerini daha iyi koşullara getirebilmek, daha donanımlı sahnelerde izleyici ile bulaşabilmek için çaba sarf etmiştir. Kültür Bakanlığının 1992’de aldığı karar ile bu yardım tiyatrolara belli şartlarla verilmeye başlanmıştır. Hangi tiyatro gruplarına ödenek çıktığı, ödeneğin tutarı gibi konular tartışmalara açık olmuştur. Öte yandan hazırlanan bu yasa ile özel tiyatrolara yapılan destek yoluyla aynı zamanda devletin denetim gücünü sağlayabileceği ihtimali sıkça konuşulur olmuştur. Atilla Sav, (1982) yasanın önemini şu şekilde dile getirmiştir:

Aslında anayasamız halkın manevi kalkınmasına ve eğitimi de sağlama görevini devlete vermiştir. Önemli olan bu yardımın ve desteğin sınırlandırılmasıdır, kapsamıdır. Eğer bu kapsam sansüre varacak bir denetleme olmayıp, doğrudan doğruya sanat özgürlüğünü ve sanat etkinliklerini özendirerek, destekleyecek nitelikte olursa böyle bir yasaya bütün sanat severler alkış tutarlar. (1)

Verilen ödenek sayesinde tiyatro ekipleri ve oyunları artış göstermeye başlamıştır. Bu artışın sebebi şu şekilde açıklanabilir: 1980 darbesi ve ardından gelen yasaklanmalar, sanat ortamındaki baskılar; bir dönem susmaya mahkum edilen, içe dönen sanatçıların özel yapılanma yoluyla üretime sevk etmiştir. Kültür Bakanlığının 1990 yılı toplam bütçesinin %5.7 sine denk gelen 2.582.000.000 TL’si özel tiyatrolara verilmiştir. Bu rakam bir sonraki dönemlerde de aşağı yukarı aynı oranda olmuştur. 1982 yılından itibaren özel tiyatrolara doğrudan yapılan bu para yardımı hiçbir şekilde sorgunlanmamaktaydı. Harcamaların nereye yapıldığına dair bir geri bildirim alınmıyordu. Fakat 1992 yılından itibaren özel tiyatrolara verilen destek proje esaslı verilmeye başlandı. Yine de hangi tiyatro ekibine, ne tutarda para yardımı yapıldığının tartışması son bulmadı (Alkan, 2014: 34).

Kültür Bakanlığının tiyatrolara yaptığı destek devam etse de yeterli ölçüde ihtiyacı karşılamadığı görülmüştür. Gider kalemlerinin etkisi burada devreye girer. Vergilerin yüksek oluşu, sahne kiralari ve sahne giderleri, sanatsal nitelik anlamındaki yapılan tüm harcamalar sonucu pek de değiştirmemiştir. Bir dönem yapılan ortak açıklama ile para desteği yerine, salon tahsisi yapılması fikri bakanlığa iletilmiştir.

Özel tiyatroların genelinde içeriksel yönetimin, sahneye konulan oyunların bütünlüğünün, sanatsal düzeyinden bahsetmeden evvel ilk etapta karşımıza finansal sorunları çıkmaktadır. Özel tiyatroların varlığından itibaren bir çok sıkıntıyla karşılaştığı bilinmektedir. Bu sorunlara Sevda şener'in, (1993: 323) Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu adlı kitabından faydanarak değinmekte fayda var.

Yukarıda değinildiği gibi salon sorunu varlığını epey sürdürmüştür. Ödenekli yahut ödeneksiz, farketmeksizin faaliyet gösteren sanat kurumlarının oyunlarını sahneleyebilecekleri yeterli teknik donanıma sahip sanat mekanları bulunmamaktadır. Teknik donanıyla beraber, izleyicilerin seyir zevkini engellemeyecek oturma düzeneğinin olmayışı da önemli bir unsurdur. Ekiplerin özellikle çağdaş işlerle, deneysellik ile ilişki kurarak, görsele önem vermek istemeleri bu eksikliği daha da ortaya çıkarmıştır. Hele ki özel tiyatroların gelirinin önemli bir oranı turne yolu ile sağlandığı düşünöldüğünde, büyük şehirlerin haricinde bulunan sahnelerin donanımı daha da içler acısı gözökmektedir. Ekipler, sahnenin detaylarına bakmaksızın, elverişsiz ortamlar, sağlıksız koşullarda oyunlarını sahneleme mecburiyetinde bırakılmıştır. Konuyla alakalı yakın tarihte basında yer alan bir örnek; Emre Kınay'ın (2015: 4) Tekirdağ Büyükşehir Belediyesi Kültür Merkezi, Yılmaz İçöz Sahnesi'nde karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro'ya gereken önemin verilmediğini belirten Kınay, bakımsızlıktan ve sağlıksız ortamdan dem vurarak; "Konu sadece Tekirdağ'la ilgili değil, Kültür Daire Başkanı geldi, burada 23 Aralık'ta Genco Erkal'ın oyunu var, Genco abinin oyunundan önce hallededeğiz dediler. Ama 10 yıldır böyle. Kimse yapamıyorsa, ben yapayım, 3 metre parke, 4 halı. Ama çok üzüliyorum, hakikaten yeter yani" sözleriyle şikayetini dile getirmiştir. Yaşadığımız yüzyılda oyunların sergilenmesinde büyük öneme sahip olan ışıklandırma, dekor-kostüm imkânı ve diğer gerekli tüm ihtiyaçlar olmazsa olmazlar arasındadır. Bu teknolojik destek ise ne yazık ki sahnelerde mevcut değildir.

Bir diğ er önemli madde ise sponsor sorunsalıdır. “Batıdan alma bir terimle sponsor adı verilen yardımcı kuruluşlar çeşitli sanat kuruluşlarında etkinlik gösteren kişilere, topluluklara, tiyatro ve m zık festivallerine destek olmaktadır.” Sponsorluk kavramı dünyanın her yerinde tüm sanat disiplinlerinde uygulanmaktadır. Bu destek ile özel sektör herhangi bir çıkar gözetmez ve kültürel gelişime katkı sağlamayı hedefler. Fakat  lkemizde özel sektörün sanata yaptığı destek, devlet düzenlemesiyle kendilerine vergi yollu geri dönüş sağlamaktadır. Görülüyor ki, sanata yapılan sponsor desteği ekonomik açıdan zarar d hi sağlamamaktadır (şener, 1993: 323).

Tiyatro’ya yapılan baskı ve yasaklamalar, varlığından itibaren süregelmektedir. Devlet, izleyicinin üzerinde etki ve tesir bırakan bu sanat dalınının üzerinden elini hiçbir dönem çekmemiştir. Bir  nceki bölümlerde de söz edilen yasaklanmalar konusu, özel tiyatrolar kapsamında günümüzde mevcudiyetini korumaktadır. Tercih edilen oyunların suya sabuna dokunmadan, eleştiri ve irdeleme anlayışından uzak olmaması tiyatro ekiplerini devlet ile karşı karşıya getirmiştir. Sanatın asli görevi, mevcut sistemin yanında olmak değil, var olan sistemin gelişmesini sağlayacak sarsıntıyı yaratmaktır. Fakat sanatın bu muhalif görevi her daim devlet ve devlet insanları tarafından engellenmeye çalışıldığı görülür. Tiyatroya yapılan baskılar da onun bu gücünün varlığının birer kanıtıdır.

Özel tiyatroların bahsedilen temel masraf sorununun giderilmesi adına uyguladığı bilet fiyatlandırması,  denekli tiyatroların bilet tutarlarıyla kıyaslanamaz şeklidedir. Bu bilet tutarı meselesi ise seyirci sıkıntısını doğurur. Özel tiyatrolar ile Devlet ve şehir Tiyatroları arasındaki uçurum bu anlamda da eşitsizliğe yol açmaktadır.

Eşdeğer ekonomik şartlarda yarışmayan tiyatroların bu eşitsizlik konusu Pervin Kaplan’ın Sabah Gazetesi’nde, (2002) “Peki  zel tiyatrolar neden buruk?” adlı yazısında önemli tiyatro insanların görüşleriyle aktarılmıştır. Ferhan şensoy’un ifade ise şu şekilde olmuştur:

Kültür politikamız yok, 14 yıldır Ses Tiyatrosu’nda perde açan Ferhan şensoy en büyük sorunun ekonomik olduğunu dile getiriyor. Giderek pahalanan gazete ilanlarının tiyatroların belini büktüğünü söyleyen şensoy, fiyatları düşük tutabilmek amacıyla bu giderleri biletleri yansıtamadıklarını belirtiyor. Hem devletin hem de özel sektörün tiyatroya katkıda bulunması gerektiğini

dile getiren Şensoy, devletin kültür politikası olmadığı için de tiyatronun toplumda yaygınlaşmadığını söylüyor. (4)

Gencay Gürün ise basın organlarının özel tiyatroların yanında durmaması hususunda şikayette bulunmuştur. Genco Erkal, en temel sorunun sponsorluk kavramının yaygınlaşmadığını belirterek, Efes Pilsen gibi kurumların çoğalmasını temenni etmiştir. Haldun Dormen’de kapanan Dormen Tiyatrosu’nu örnek göstererek sponsorluk anlayışının yükselişe geçmesinin gerekliliğini belirtmiştir (Arslan, 2003: 4-5).

Ödenekli ve ödeneksiz tiyatrolar kısaca bağımlı ve bağımsız olma, gişe kaygısı ve bağımsız üretim terimleri ekseninde yer almaktadırlar. Tahsin Konur’a, (2001: 12-13) göre “maliyetlerle gişe gelirleri arasındaki açık da günden güne büyümektedir. ...tüketicinin(izleyicinin) satın aldığı ürün doğrudan doğruya sanatçının harcadığı emekle özdeşleşen gösterimdir” ve bu emek tekrarlanamaz, çoğaltılamaz gibi biricik özelliğiyle çokca önemlidir.

1990 ve sonraki dönemde ana akım tiyatrolar sadece ideolojik ve ekonomik açıdan değil, yapısal açıdan da alternatif çözümlere başvurur. Türkiye’de özel ve alternatif tiyatro yapılanması sınırlı sayıda gözükmemektedir. Bu sınırlılık birkaç temel sebeple izâh edilebilir. Ödeneksiz tiyatrolardaki kurumsallaşma sıkıntısı, bürokratik çalışma şeklini benimseyememesi ve dolayısıyla ardında belge bırakamaması akla gelen ilk nedenler olarak görülebilir. Tiyatro topluluklarının belli kadro ve ekiple, istikrarlı bir süreç yönetememesi, özellikle belli bir mekânda izleyici ile buluşamaması, sürdürülebilirliğini etkilediği gibi ekiplerin kısa ömürlü olmasına sebebiyet verir. Ayrıca bu dönemi hedef alan akademik çalışmalar ne yazık ki oldukça azdır. Dikkat çeken yakın tarihli kaynak; Yavuz Pekman’ın Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları (2010) adlı kitabıdır.

Ahmet Davutoğlu’nun 2016 yılında duyurduğu Kültürel Kalkınma Eylem Planı, özellikle özel tiyatroların ekonomik açıdan olumlu etkileyecek maddelere işaret etmiştir. “81 ilde tiyatro ve sahne sanatları ile ilgili projelere destek verilmesi, tiyatro sahnesi olmayan illere gerçek anlamda en az bir tiyatro sahnesi kazandırılması, özel tiyatrolara 2015 yılında 4 milyon 500 bin lira olarak verilen desteğin 2016 yılında yüzde 100 arttırılarak 9 milyon Türk lirasına çıkarılması”



şeklindeki hedefler belirtilmiştir (AK Parti, 2016). Elbette bu desteğin, ne gibi kriterlere bakılıp, hangi tiyatro ekiplerine verileceği merak konusu olmuştur.

Diğer destek kanalı olan sponsor sisteminin gelişimi “her yıl kültür sponsorluğuna yönelik çalışmaları ve yatırımları en çok olan kişi ve kurumlara ‘Kültür Sponsorluğu Ödülü’nün verilmesi ve buna ilişkin yasal düzenlemelerin yapılması” ve “Kütüphane, müze, sanat galerisi ve kültür merkezi ile sinema, tiyatro, opera, bale ve konser gibi kültür ve sanat faaliyetlerinin sergilendiği tesislerin yapımı, onarımı veya modernizasyonuna ilişkin harcamalarla, makbuz karşılığı yapılan bağış ve yardımların yüzde 100’ü, gelir vergisi ve kurumlar vergisi matrahından indirilmeye devam edilmesi” ifadeleri bulunur (AK Parti, 2016). Bu yolla ise devlet, özel sektörün sanat alanına gerçekleştirdiği yardımın önünü açarak, kendi çabasını azaltmak istediği düşünülebilir. Ayrıca bu yetkinin özel sektöre devredilme çabası, devletin sanat alanındaki görünürlüğünün kaybına yol açmıştır.

### 3. SANAT YÖNETİMİ

“Sanatın bütün dallarını etkin bir şekilde yöneterek sanatçıyı ve izleyiciyi bir araya getirme eylemi olarak tanımlayabileceğimiz sanat yönetimi” (Kutulu, 2016: 4), bir fikrin sanat eserine dönüşmesi ve yaratım sürecinin ardından, alıcı ile buluşmasına kadar olan tüm aşamaları kapsarken, toplumsal yapı, çevresel şartlar, halkın sanata ve sanatçıyı olan bakış açısı gibi bir çok durumdan etkilenir. Sanat yönetimi, kamu ve işletme yönetiminin birlikte harmanlandığı bir disiplin olarak görülmekle; politik öneme, stratejik yönetim anlayışıyla beraber, organizasyon becerisini içerisinde barındır (Moody, 2005: 62).

### 3.1. Sanat Yönetiminin Tarihine Kısa Bir Bakış

İlkçağ itibariyle sanat yönetiminin izlerine rastlamak mümkündür. M.Ö. 534'lü yıllara bakıldığında Yunan sanatı içerisindeki Thepsis, bir girişimci olarak nitelendirilir. Yaşadığı dönem içerisinde bireysel oyuncu kavramını geliştirerek yeni bir kavram ortaya koyar. Oyuncuların farklı kimliklere bürünebilmesini maskelerle sağlayarak gelişimini sürdürür. Bu sayede festivallere maskelerle eklenir, maskenin dahil oluşu ise düzenleyenlerin onayından geçer. Anlaşıldığı üzere yapılan bu etkinliğin düzenleyicileri hep mevcuttur; festivalin var oluş sebebi, sürdürülebilirliği, düzeni sağlayacak kitlenin oluşu, yeniliklerin oylanması gibi konular yönetsel etkilerin sonudur. Bir diğer özellik ise festivalin “choregeus” adındaki sponsor tarafından finanse edilmesidir. Böyle bir girişimin olması, yine bir yönetim sürecinin olduğunun kanıtıdır. M.Ö. ki dönemde dahi yönetim ve yönetici kavramları görülmekte ve bunun ne denli etkili olduğu kanıtlanmaktadır. Yunan festivalleri hâlâ daha maskelerle gerçekleştirilmektedir; bu durum festivaldeki kültürün sürdürülebilirliğini de gösterir (Byrnes, 2009: 25-26-99).

Tüm bu eylemlerin sağlayıcısı ilk adımda girişimci bir ruh ile gerçekleşir. Sanat tarihi, sanat örgütlerinin yenilikçi biçimde yönetimine dair örnekler sunmakta ve bu yenilikçilik; kültürel girişimciliğin yolunu açar. Bu kavramı gelişimine katkı sağlayan birçok sanat yöneticisi bulunur. Paris bölgesindeki St. Denis kilisesinin başrahibi Suger, restorasyonun tamamlanmasında ekonomik desteği 13 yıllık bir kampanya ile destekleyerek sürdürmüştür. Gotik bir katedrale dönüştürmekle kalmamış; Avrupa'dan gelen zanaatçıların ürettikleri cam eşyalarla yenilikçi stüdyolar kurulmuştur. Leonardo da Vinci, oyun yazarı W. Shakespeare ve iyi örgütlenmiş atölye sahibi Rubens gibi sanatçıların girişimleri unutulamaz. Çoğu sanatsal fikirle beraber ekonomik fırsatları değerlendirebilmeyi becermiş ve girişimciliklerini sergileyebilmişlerdir. Sanatsal üretimin, örgütsel anlamda çerçeveye oturtulmasının ihtiyacı geçmişten itibaren iyi bilinmekteydi. Sanat yönetiminin profesyonel bir alan olarak ele alınmasından çok önce, ilk müzeler, sanat okulları, festivaller vb. kurulup, işletilmiştir. Bu düşünceyi göz ardı etmeden, ressam avcıları, çalışmalarının organize ediş biçimlerini yahut ürünlerini sergilemek için arkadan geleni nasıl eğittikleri anlaşılamıyor olsa da; tüm bu strateji bünyesinde iş bölümü ve koordinasyona yönelik bir ilk yönelim olduğu görülmektedir. Bu ön

bilgiyle amaç; sanatsal ve kültürel kurumların ne şekilde başarılı yönetilebileceğini keşfetmektir (Hagoort, 2003: 4-5).

Yukarıda değinilen Eski Yunan festivallerine, organize oluş biçimlerine bakıldığında, günümüzdeki yönetim ve kontrol mekanizması hemen hemen benzer bilgileri içerir. Sanat organizasyonlarının işleyiş sürecinde, atalarından süregelen modellere gereksinim duyması yönüyle de sanat ve kültür tarihi ile etkileşimi yüksektir.

### 3.2. Sanat Yönetiminin Doğuşu

Sanat yönetimi kavramı sanayi devrimi döneminin etkisiyle beraber oluşmaya başlar. Bu dönemim etkileri yalnız ekonomik boyutta görülmemiş, kültür-sanat gibi birçok alanı da etkilemiştir. Bu etki sayesinde ise kültür endüstrisi söylemi doğmuştur. Theodor Adorno ve Max Horkheimer tarafından yazılmış olan Kültür Endüstrisi, Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma adlı makalesinde bu söyleme ilk olarak 1944 yılında rastlanmaktadır. Frankfurt Okulu temsilcilerinden olan Adorno ve Horkheimer, okulun yaklaşımını ifade edebilmek adına çeşitli kavramlar öne sürmüşlerdir. Bu kavramlardan biri olan kültür endüstrisi kavramı ile o döneme kadar bilinenin aksine, alışılmışın dışında bir anlayış sunulmuştur. Bu anlayış ise dönüm noktası olmuş, kültür-sanat alanını oldukça etkilemiştir. Bu alanının etkilenmesinin ötesinde; kültür-sanat alanının bir sektör oluşu kabul görmüştür (Cogito, 2003).

Kültür endüstrisi söyleminde, sanat üretimlerinin meta haline geldiğinin ifadesi bulunur. Bu ifade ile üretilenlerin standartlaştığından bahsedilirken, bir diğerinden farklı olma durumunun da önem kazandığı belirtilir. Farklılık, endüstriyel fonksiyonlar ile kendini göstermiş olacaktır. Böylelikle sanat dünyası bünyesinde ekonomik sistemlerin varlığının meşrulaşması söz konusu olur. Kültür-sanat adına üretim ve tüketim konuları endüstriyel söylemler ile konuşulmaya başlanarak yine o güne kadar yapılmış olan tanımlamaların dışına çıkmıştır. Kültür-sanat alanı nasıl endüstriyelleşiyorsa, durum karşılıklı olarak işler, endüstri de kültürleşmeye başlar. Endüstrinin kültürleşmesiyle toplumların bakış açılarını etkileyebilme, şekillendirebilme gibi başka bir durum belirir. Toplumların düşüncelerini yumuşatma, durum ya da olaylardan uzaklaştırabilme gibi misyonları içerisinde

barındırdığı görülür. Böylelikle kültür endüstrisiyle bir düşüncenin kültürel metalar aracılığıyla yaygınlaşması ve adapte edilmesi sağlanır. Kültür endüstrisi, uygunluk ve mümkünlük açısından çeşitli eleştirilere uğramıştır. Fakat yine de 20. yüzyıl kültür-sanat alanının gelişimindeki payı oldukça yüksektir (Raunig, 2013: 4).

Özdemir, (2009: 74) sanatın bir metaya dönüşmesini şöyle tanımlar; “Kültür endüstrisi kapsamında sanat yapıtları paketlenip indirimli fiyatlarla isteksiz izleyici kitlesine yutturulur ve böylelikle sanat keyfi sıradanlaştırılır. Sanat bir metaya dönüştürülür, yani tüketime uygun biçimde hazırlanmış, kayda alınmış, endüstri üretimine uyarlanmış, pazarlanabilir ve değiştirilebilir.” Bu durumun kimi sanatçıları rekâbet duygusuna sürüklediği ve yaratıcılıklarını arka plana ittikleri şeklinde gözlemlenebilir. Küreselleşme ile de yaratılan ürünler, satış kaygısıyla manipülasyona yol açarak, geleneksel değerlerin yok olmasına zemin hazırlamıştır.

Günümüzde yaratıcı endüstriler olarak anılan kavram, kültür endüstrisi kavramına göre daha yenidir. Yaratıcı endüstriler daha geniş bir alanı kapsar. Yalnız, kültür-sanat kurumlarıyla sınırlı kalmaz, reklamcılık, zanaat ve mimari gibi alanlar da endüstri içerisinde değerlendirilir. Yaratıcı endüstriler, literatür içerisinde yaratıcı sektörler şeklinde de görülmektedir. Yrd. Doç. Dr. Gökçe Dervişoğlu’na (2009) göre yaratıcı sektörleri: “Yaratıcı sektörler bireysel yaratıcılık, beceri ve yetenek üzerine kurulmuşlardır. Bu sektörler, fikri mülkiyeti geliştirerek servet ve istihdam yaratma konusunda potansiyele sahiptir” şeklinde ifade eder. Bu tanıma sahip yaratıcı bölümlerin özelliklerinden biri, iş dünyası ve teknolojinin denkleştiği noktalarda bulunuyor oluşu ve yaratıcı üretimlerin bu nokta kapsamı içerisinde gerçekleşmesidir. Bir diğeri ise, ekonominin etkisine göre yaratıcı eylemlerin sınıflandırılmasıdır. Genel olarak alanlar; mimarlık, reklam, sahne sanatları, görsel sanatlar, medya, film-foto, basılı yayın, tasarım, yeni medya’dır.

Kültür-sanat alanının bu kavram çerçevesinde büyümesi sanat piyasası kavramını doğurur. Bu söylemler kültür ve sanatın ekonomik sistemin bir parçası olduğunun da kanıtı olmuştur. Böylelikle sektör içerisindeki bireyler de bu yönü es geçmemiş, uygun nitelikte işler yürütmeye başlamıştır. Elbette eleştiride bulunan ve karşı düşüncede yer alanlar olmuştur. Sanat piyasası bu düzlemde ilerlerken devreye yeni aktörler girmeye başlar ve yeni bir yaratıcı sınıf doğar. Sektörleşmenin varlığıyla beraber bu durum somut bir hâle gelmiştir. Bahsedilen bu sınıfı “anamlı

yeni formlar üreten grup’’ olarak tanımlamak mümkündür. ‘‘Bilim adamları ve mühendisler, üniversite hocaları, şair ve romancılar, sanatçılar, eğlence sektörü çalışanları, oyuncular, tasarımcı ve mimarlar... bununla beraber fikir önderleri kurgu dışı yazarlar, editörler, kültürel kişiler, araştırma merkezi araştırmacıları’’ bu sınıfın aktörleri olarak karşımıza çıkar. Bu döneme kadar anılan endüstriler ve sanat piyasası bu kişilerin önderliğinde işlerken, sanat yöneticileri ve kültür yöneticilerinin de ortaya çıkmasıyla daha da büyümüştür. Tüm bunların gerçekleşmesiyle yaratıcı ekonominin oluştuğunu ve ete kemiğe büründüğünü görmekteyiz (Sert, 2015: 56).

Kültür endüstrisi kavramı günümüzde, sanat ürünlerinin kendi gayreti haricinde topluma ulaşma sürecinde profesyoneller aracılığıyla idare edilmesi gereken bir hâle gelmiştir. Sanatı güç olarak elinde bulunduran kurumlar ve kuruluşlar varoluşlarını sanatsal üretimlere yaslaması sonucu dünyada sanat yönetimi kavramını doğurmuştur. Bu yönetim dinamiğinin içerisinde ilk önce ABD ve İngiltere sanat ürünlerinin pazarlanması aşamalarında finans alanından faydalanmıştır. Günümüzün sanat dünyasında sanatçının üreten, sanatseverinde tüketen konumunda olduğu aşikârdır. Bu düzlemde ekonomisini sanat üretimiyle sağlamakta olan kişi ve kurumlar, sanat yönetiminden faydalanması kaçınılmaz hâle gelmiştir.

### 3.3. Ödenekli ve Ödeneksiz Tiyatrolar’da Sanat Yönetimi

Türk tiyatro tarihine değinilen bölüm içerisinde de Osmanlı Devleti’nin sanatçılara vermiş olduğu destek üzerinde durulmuştur. Bu destek daha çok sanat hamiliği seviyesine yakın bir duruş olarak kalmıştır. Sanata olan bakış açısı sebebiyle bu destek her alan için değil de Türk sanatı alanında kendini göstermiştir. Dünya da şekillendiği gibi kültür endüstrisi kavramı Türkiye’de karşımıza çıkmaz. Bir Sanayi Devrimi süreci yaşayamayan Türkiye’de bu söylem Dünya’daki gibi evrilmez. Tıpkı sanayileşme sürecinin geç yaşanması gibi kültür endüstrisi de Türkiye’ye sonradan uğramıştır. Türkiye’de de kültür-sanat kurumlarının ifadesinde yaratıcı endüstri ifadesi kullanılmaktadır. Bu kavramın yerleşmesiyle Türkiye’de de sanat piyasası oluşumu gerçekleşmiştir, piyasanın oluşumu ise 1970’lere dayanmaktadır. Dünya’ya karşılık Türkiye’ye endüstri söyleminin 30 yıl kadar geç gelmesi başka bir gösterge de oluşturur. Türkiye’de oluşan bu sanat piyasası oluşumu ilk etapta üretim alanında ağırlık kazanmıştır (Okutur, 2011).

Sanatın şehirlerde icra edilebilir, şehirlinin aktivitesi olabilir yönündeki düşünce Cumhuriyet döneminden beri sanata yapılan desteğin, şehirlerde artmasına neden olmuştur. Devlete bağlı kurumlar şehir merkezlerinde kurulmuş, bölgelere ise sanatın ulaştırılma konusu zorlu olmuştur.

Cumhuriyet dönemi içerisinde sanat alanına uygulanan devlet desteği politikası çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Sanatçıların eğitim için Avrupa'ya gönderilmesiyle başlayan eleştiriler, geleneksel olan sanatın batı etkisiyle unutulma sürecine sürüklenmesi, eleştirilerin devamını getirmiştir. Osmanlı'daki sanatın yüzyılların birikimi ile harmanlanan kültürün yerini batılı sanat anlayışı hakim olmaya başlamıştır. Toplumun içinden doğan sanat anlayışının yerine, toplumdan kopuk şekillenen bir sanat anlayışına ortam hazırlanmıştır (Dino, 2000: 64).

Türkiye'de boş vaktin değerlendirilmesi ile kültürel tüketim arasındaki bağlantı incelenmiş, eğitim ve gelir seviyesi arttıkça boş vaktin kültürel faaliyetlerle ilgilenme oranının da yükseldiği sonucuna ulaşılmıştır (Aydın, 2009: 310). Sanat alışkanlığında gelir seviyesinin önemli olduğu görülmektedir. Bu aşamada devlet bu eşitsizliği yok etme adına, her kesime ulaşabilecek hizmeti sunabilmesi bakımından önemli bir alan oluşturmaktadır.

Türkiye'de Kültür ve Turizm Bakanlığı adı altında birleştirilen bakanlık, bu iki kavramın yan yana getirilmesi bakımından eleştirilmiştir. Ülke ekonomisinde turizmin önemli bir değere sahip oluşu, ekonomik boyutta kültürel sektörün boşlanacağı fikrini akıllara getirmiştir (Aysun, 2014: 22). Bu kaygıyı destekleyen bilgi ise kültürel sektör adına uzun vadeli stratejik planlama yapılmazken, turizm alanındaki planlama 2023 yılına kadar yapılmıştır. Fakat, bakanlığın 2014 giderlerine bakıldığında, ikinci sırada 179.061.000 TL ile Devlet Tiyatroları ve 222.161.000 TL Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü yer almaktadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014: 55-58).

Kamusal hizmet olarak sanatın izleyiciyle ulaşmasında katkısının önemi büyük olan Kültür ve Turizm Bakanlığı, genel müdürlükler ve taşra teşkilatı aracılığıyla bu hizmetini topluma sunar. Merkezi teşkilat bünyesindeki birimler de kültür-sanat hizmetini sağlayabilmektedir. Konuya tiyatro sanatı çerçevesinden bakıldığında, topluma hizmet olarak sunulması 16 Haziran 1949'da 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu ve Operası Kanunu ile Ankara'da Kültür ve Turizm Bakanlığı'na

ait müdürlük olarak kurulan ve ayrı bir tüzel kişilik tanınmış olan Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü oluşturmaktadır. Devlet Tiyatroları adlı bölümde de değinildiği gibi kurumun özetle, toplumun sanat seviyesini yükseltmek, Türk tiyatrosunu ülke içi ve dışında yayılmasını sağlamak, estetik duyguyu geliştirmek gibi amaçlara sahiptir. Ankara'da faaliyet gösteren Devlet Tiyatroları Müdürlüğü, yalnız merkez bölgede değil taşra bölgesinde de faaliyetleri sağlayabilmesi adına bir teşkilatlanmaya sahiptir. Genel müdürlüğün Ankara'da olmasıyla beraber İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon, Diyarbakır, Antalya, Erzurum, Konya, Sivas, Van, Gaziantep, Malatya, Elazığ, Samsun, Çorum, Zonguldak, Kahramanmaraş, Denizli, Edirne, Kayseri ve Ordu Devlet Tiyatrosu Müdürlükleri faaliyet göstermektedir.

Devlet tiyatrosunu diğer ödenekli ya da ödeneksiz tiyatrolardan ayıran en önemli husus, toplumun ödediği vergiler ile finanse ediliyor oluşudur. Toplumun tamamından alınan bu vergi sayesinde devlet tiyatroları 81 ilin sadece 23'ünde izleyiciyle buluşabilmektedir. Her ne kadar turne yapılmaya çalışılsa da ülke genelinde yeterli sahne, teknik donanım vs. yetersiz kalmaktadır (Nutku, 2008: 413).

Devlet Tiyatrosu Kuruluşu hakkında 5441 sayılı kanunun beşinci maddesine göre Devlet Tiyatroları'nda görev alan "başrejisör, rejisörler, aktör ve aktrisler, rejî asistanları, müzik işleri yöneticisi ile başkorrepetitör, tiyatro orkestrası, korosu ve balesi ile müzikli tiyatro icracıları, sanat teknik müdürü ve dekoratörler, kostüm kreatörleri" sanatkâr memur olarak tanımlanacaktır. Yedinci maddedeki ifadeye göre ise kuruma idare sözleşme ile dahil olmanın iki yolu belirtilmiştir. İlki, Devlet Konservatuvarlarından mezun olan kişinin bir yıl boyunca staj görmesi ve yapılan sınavda başarılı olması, ikincisi ise sanat ve yönetim kurulu tarafından onaylanarak sınavsız kuruma dahil olması şeklinde gerçekleşir. Personel ile idari sözleşme gerçekleştirilerek, 657 sayılı Devlet Memurları Kanunu'nun hükümleri uygulanır. Devlet Tiyatrolarının gelirleri ise 5441 sayılı kanunun 12. Maddesinde:

- a) Genel bütçenin Kültür ve Turizm Bakanlığı kısmının "Eğitim kurumları giderleri" tertibinden ayrılan ödenek,
- b) Temsillerden elde edilecek hasılat,
- c) Tanıtıcı ve aydınlatıcı yayımlardan temin olunacak gelirler,

d) Tiyatro Faaliyetinden yararlanan il özel idareleri ile belediyelerince yapılabilecek bağışlar,

e) Her çeşit bağışlar ve diğer çeşitli gelirler,

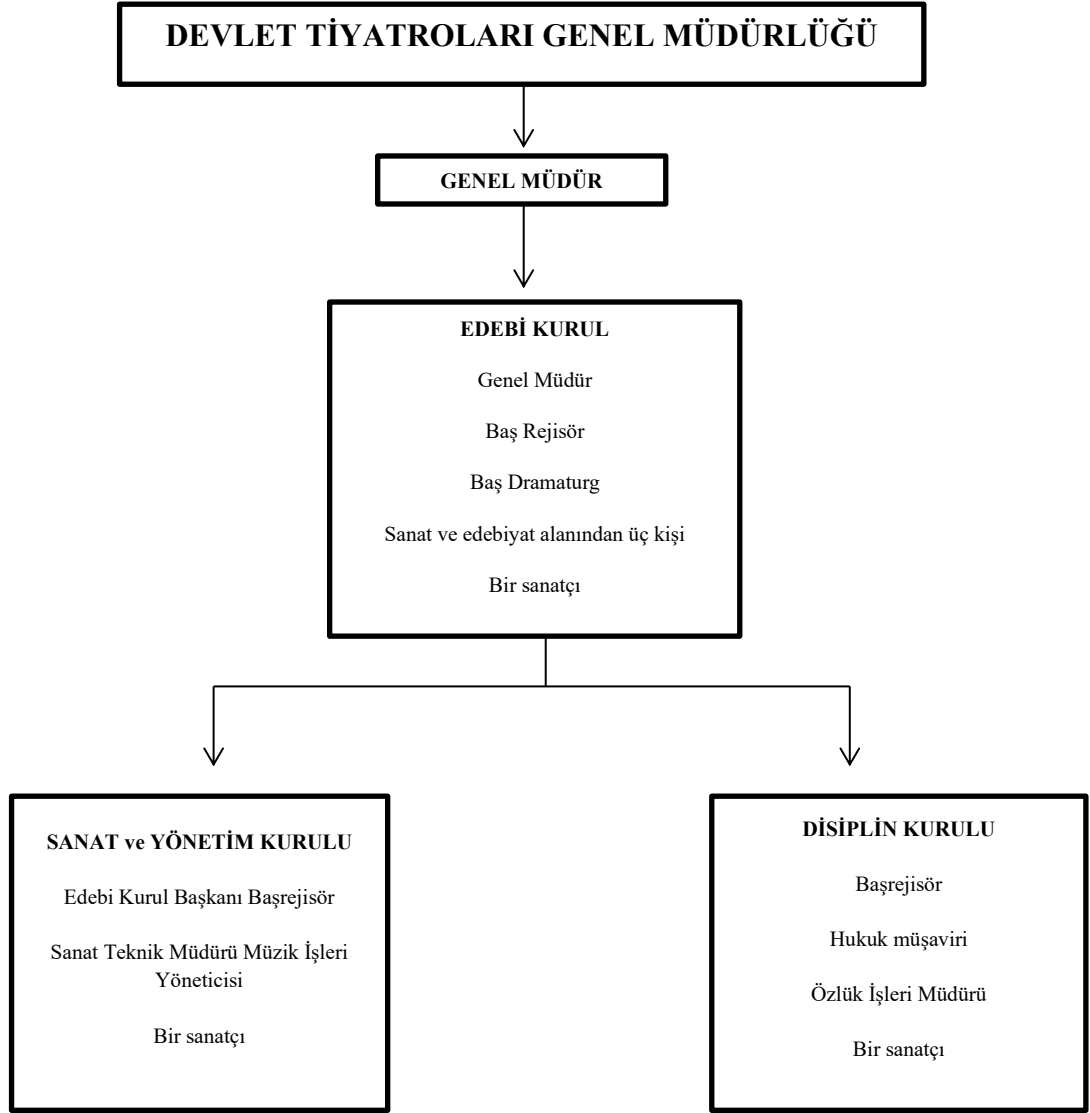
f) Tertiplenecek milli ve milletlerarası festivallerden elde edilecek hasılatın ibarettir.

Devlet Tiyatroları'nın geliri, piyasa koşullarında faaliyet gösteren özel tiyatro topluluklarından ve özel kurumlardan ekonomik ve fiziki koşullar açısından daha iyi şartlarda olduklarını göstermektedir. Personelin bütçe içerisinde ödenen sabit gelirlerinin oluşu bile aradaki farkı apaçık kanıtlar niteliktedir. 1949 yılında yürürlüğe giren bu kanun 2018 yılında belli başlı değişikliklere uğramıştır: "703 Sayılı KHK'ye göre; 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kanunu'nun birinci maddesi kaldırıldı. Bu madde, "Devlet Tiyatroları bir Genel Müdür tarafından yönetilir" diyordu. Ayrıca kanunda yer alan "Tiyatronun iç ve yönetim işleri bir tüzükle belirtilir" ifadesi, "Cumhurbaşkanınca çıkarılan yönetmelikle belirlenir" olarak değiştirildi."

Kurumdaki genel müdürün yanı sıra görevde bulunan üç kurul tarafından işleyiş gerçekleştirilir. Bakanlığın atadığı edebiyat ve sanat alanında bilinen üç kişi ile genel müdür, başrejisör, başdramaturg ve genel müdürün atadığı edebi kuruldur. Kurul bünyesindeki bireylerin bakanlık kararıyla atanıyor oluşu elbette eleştirileri de getirmiştir. Kurum içerisinde Edebi Kurul'dan başka, Genel Müdürün başkanı olduğu, Edebi Kurul Başkanı, başrejisör, sanat teknik müdür, müzik işleri yöneticisi ve Genel Müdür tarafından görevlendirilen bir sanatkârdan oluşan Sanat ve Yönetim Kurulu ile, başrejisör, hukuk müşaviri, Personel ve Eğitim Dairesi Başkanı ve kurum personeli arasından saklı oyla seçilen bir üyeden oluşan, başkanlığını Genel Müdür veya bir yardımcısının yaptığı Disiplin Kurulu bulunmaktadır. Kanunda tek bir kurul olarak çalışan bu kurullar, 5441 sayılı Kanunda kurumun çalışan sayısının ve sanatsal üretimlerinin arttığı sebebi öne sürülerek ayrıştırılarak iki ayrı kurul oluşturulmuştur (Karslı, 2013: 56).

Devlet Tiyatroları'nın internet sayfası üzerinden yararlanılarak oluşturan yönetim yapılanmasının şeması bir sonraki sayfada yer verilmiştir.





**Şekil 1.:** Devlet Tiyotroları'nın Organizasyon Şeması

1950’li yıllardan makineleşmenin etkisiyle beraber şehirlere olan göçü arttırmış ve şehirleşmenin önünü açmıştır. Nüfus oranının şehirlerde giderek artış göstermesi belediyelerin çalışma alanlarında çeşitliliğe yöneltmiştir. Böylelikle iki düzeyli büyükşehir yönetim anlayışı benimsenmiş ve yönetimde teşvik edici bir tutum sergilenmiştir. Nüfusun artışıyla belediyeler çalışmalarını yalnızca ekonomik ve siyasal düzeyde tutmayıp, kültürel alanda da niteliksel bir değer katma çabası içerisine girişmişlerdir (Şengül, 2015: 113-117).

Türk tiyatrosunda yerel yönetimlerin yeri bir başka önem taşır. Darülbedayi, ilk ödenekli tiyatro olarak kurulmuş ve günümüzde Şehir Tiyatroları adıyla varlığını sürdürmesi yönüyle değerlidir. Şehir Tiyatrosu kuruluş amacını şöyle aktarır:

Bir temel hak olarak Anayasanın güvence altına aldığı sanatın ve özellikle tiyatronun toplumsal görevine uygun olarak halkın kültürel üretiminin, çağdaş eğitiminin sanat düzeyi ve bilincinin yükseltilmesine katkıda bulunmak; bu katkıyı gerçekleştirmek için yerli ve yabancı tiyatro eserlerinin seçkin örneklerini seyircisine ulaştırmak, Türk Tiyatrosunun geleceğe yönelik yaratıcı atılımlarına önderlik etmek. (1)

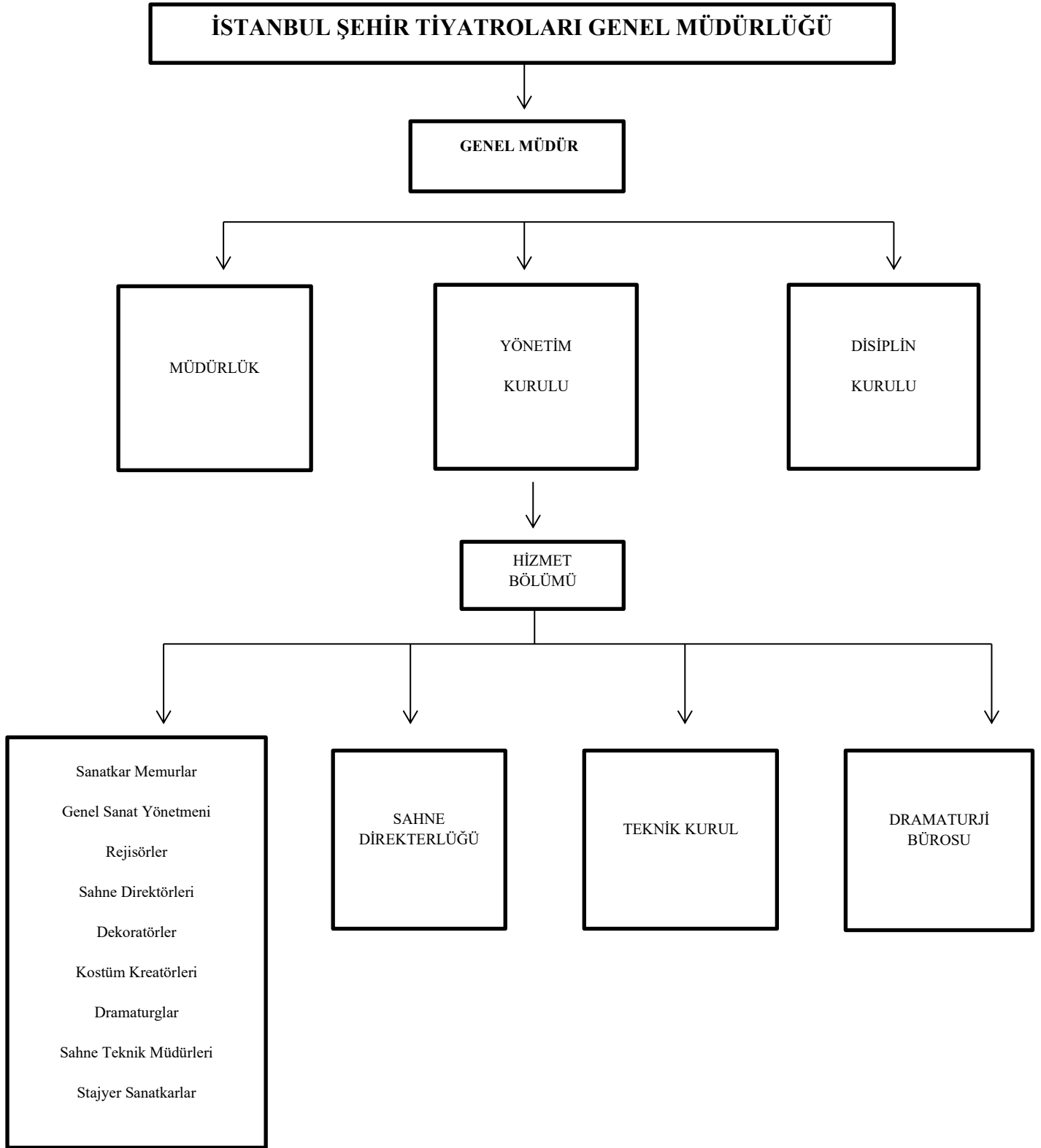
Bu amaç çerçevesinde faaliyet gösteren tiyatro İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Şehir Tiyatroları Şube Müdürlüğü’ne bağlı ödenekli bir kurumdur.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’na başka bir örnek Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları gösterilebilir. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları bünyesindeki sanatçılar, 14.07.1965 tarihli, 657 sayılı Devlet Memurları Kanunu’nun Ek Geçici 13 ve 16. Maddeleri ile 07.05.1987 tarihli ve 87/11782 sayılı Bakanlar Kurulu kararı ile yürürlüğe giren “Devlet Sanatçıları ve Sanatçıların Sözleşmeli Olarak Çalıştırılmalarına Dair Esaslar”ın 14 ve 15. maddelerine tabidir.

Kent merkezindeki kesime sunulan sanat haricinde de bölgesel çapta girişimlerde bulunularak sanata ulaşımı zor olan bölgeye girişimlerde bulunmaktadır. Sarıyer Belediyesi’ne ait Belediye Tiyatrosu ve Bakırköy Belediyesi’ne ait Belediye Tiyatrosu bu anlamda topluma hizmet etmektedir. Ödenekle hizmet veren bu kurumlar haricinde aynı zamanda belediyeler yine tiyatro

sanatına başka yollarla da desteğini vermektedir. Bu desteğin en çok kullanıldığı alan özel tiyatro topluluklarının oyunlarını satın alarak belediye sahnelerinde izleyici ile buluşturuyor oluşudur. Bu desteğin izleyiciye olan katkısı bir yana özel tiyatrolar için önemli bir ekonomik rahatlık sağlamaktadır. Bunun yanı sıra, belediyeye ait sahneler özel tiyatro toplulukları tarafından ücretsiz yahut sembolik bir ücret karşılığında ekiplere tahsis edilmektedir. Belediyelerin sağladığı bu destek anlayışı ile sanat hizmeti, toplumun her bölgesindeki kesime erişim kolaylığı sağlamaktadır.

şehir Tiyatroları'nın internet sayfası üzerinden yararlanılarak oluşturan yönetim yapılanmasının şeması bir sonraki sayfada yer verilmiştir.



**Şekil 2.:** Şehir Tiyatrolarının Organizasyon Şeması

Sanat-kültür hizmetleri konusunda çoğu zaman dile getirilen esas sorun finansal giderlerin karşılanamaması üzerinedir. Bu sorun devlet harici kurumlardan destek almaya mecbur bırakmıştır. Sponsorluk adı verilen bu anlayış uzun bir geçmişe dayanmakla birlikte sanat alanlarının ayakta kalmasını kolaylaştırmıştır. Bu kolaylığın dezavantajı olarak görülen sponsorun ideolojisini yansıtırma anlayışı ile ekipler karşı karşıya kalabilmektedir (Ulusoy, 2005: 44). Öte yandan toplum içerisinde yaşanan gelişmelerin etkisi sonucu sanat aracılığıyla yeniden izleyici karşısında olan tiyatro toplulukların - sanatçıların dışlanması da mümkündür. Sponsorluk, bu ihtimale karşıda sanatçı ve toplulukları koruyabilme, güvence sağlayarak yalnızca sanata yoğunlaşabilmelerine imkan vermektedir (Burke, 2011: 17).

Sponsorluk günümüzde çoğunlukla kurumlar tarafınca yapılmaktadır. Özel kurumların sanatı desteklenmesinin en belirgin sebebi kurumun tanıtımının yapılmasıdır. Sanat alanının sektör olarak bünyesinde yoğun bir iş gücü barındırması da bu desteklemenin sebeplerinden birini oluşturmaktadır (Ulusoy, 2005: 39). Türkiye, bu destekleri teşvik etme yoluyla şirketlerin sanat alanına yaptığı yatırımlardaki vergileri düşürmüştür (Alkan, 2008: 49). Şirketlere yapılan bu kolaylığın yanı sıra tiyatro ekiplerinden alınan yüksek vergiler ekonomik soruna kalıcı bir çözüm bulunamadığının göstergesidir.

Sanata verilen desteklere bakıldığında ilk etapta bu desteği sağlayan firmaların petrol ve sigara şirketleri tarafından yapıldığı görülmektedir. Bunun en belirgin sebebi, zararlı ürünleri piyasaya süren şirketlerin imajlarını temize çekme ve algı değiştirme olduğu söylenebilir (Çakırkaya, 2010: 76). Sanata yapılan sponsorluğun vergi bedelinin de düşük olması şirketleri bir anlamda kendi sanat merkezlerini açabilen, kendi koleksiyonlarını oluşturabilen ve bu sektördeki diğer merkezlere, kurumlara rakip kazandırmıştır. Şirketlerin bu alanda bu derece kendilerini gösteriyor oluşu elbetteki salt olarak sanata olan ilgileri olamaz. Modern devletlerde kitlelere sanat yoluyla ulaşmak siyasi anlamda da bir gücü elinde bulundurmaktır. Mali imkanlarla kazanılan bu kültürel sermaye, uygun şartlarda kullanıldığında kitlesel bir siyasi gücü beraberinde getirecektir (Wu, 2005: 17- 36).

Sanat hamiliği kavramı Avrupa’da sıkça karşımıza çıktığı gibi Osmanlı Devleti döneminde de ratlanmaktadır. En bilinen örnek Fatih Sultan Mehmet’in

portresini yapan Gentile Bellini ve Costanzo da Ferrera'ya sanat hamiliği yapmış oluşudur (Burke, 2011: 7). Türkiye'de devlet tarafından sanatın üretilmeye başlandığı yıllardan sonra, Demokrat Parti'nin politikalarıyla da sanat alanı endüstri oluşturmaya başlar. Yalnızca devlet ödeneği ile tiyatro sanatının icra edilebileceği fikri bu anlamda farklılıklar göstermiştir. Bu farklılık Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrolarından ayrılıp, Küçük Sahne'yi kurmasıyla anlam kazanır. Ödenek almadan, alternatif oluşturabilme fikriyle tiyatronun varlık gösterme çabası ilk kez Küçük Sahne ile yaşanmıştır. Küçük Sahne kuruluş aşamasında Yapı Kredi Bankası kurucusu olan Kazım Taşkent tarafından maddi olarak desteklenmiştir. Bu destek özel tiyatrolara yapılan sponsorluğun ilki olması sebebiyle önemlidir. 1951'de açılan Küçük Sahne, Ertuğrul'un Ankara'ya gitmesiyle 1956'da kapanmış, ardından bankanın sponsorluğu da beraberinde kesilmiştir (Ersel, 2014: 170).

1970'e gelindiğinde özel tiyatro ekiplerinde bir artış gözlemlenmektedir. Oldukça fazla topluluğun oluştuğu bu tarihlerde, var olan ekiplerden ayrılarak kendi tiyatrolarını kuran genç oyuncuların sayısı fazladır. Genç oyuncuların kurdukları ekipler uzun ömürlü olmamakla birlikte nitelik sorunu da yaşamıştır. Ödenekli tiyatroların belli sınırlar çerçevesinde gezinen, muhafazakar tutumları dışına çıkabilmiş olan özel tiyatro ekipleri, Türk tiyatrosunda cesaretlendirici örnekler sunabilmiştir (Nutku, 2008: 349-352).

Dünyanın ekonomik modelinin 1980'li yıllarda değişime uğraması ile yaşanan değişim sürecinin yansımaları Türkiye'ye 1990'lı yıllarda uğramıştır. Bu yansımalar kültür-sanat alanını da etkilemiştir. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde milli bilincin oluşması adına devlet elinin yoğun müdahalesine maruz kalmış, 1960 sonrası özgürleşmiş, 1980'li yıllar ile siyasal bir propaganda aracı olmaktan kaçınmamıştır.

1990'lara gelindiğinde neoliberal ilkelerin etkisi, özelleştirmenin hız kazanması, sanat alanlarında da özel sektörün oluşması, gelişmesi ve artık bir piyasadan söz etmek mümkün olmuştur. Bu hususta özel şirketlerin kazanımları doğmuş, sanata yapılan maddi desteğin aynı zamanda bir ekonomik getiri sağlayabileceğini göstermiştir. Öte yandan sanata sahip çıkan, destek olan şirket imajı da fayda sağlamaktadır. Tüm bu durumlar devletin de olumlu yönde yaklaşımına yol açmıştır. Devlet tarafından verilen ödeneklerin azalarak, özel

şirketlerin desteğinin artışı ekonomik gücün değişimini göstermektedir (Kösemen, 2012: 153).

Bugün Türkiye’de sanata yapılan desteğin çoğu holdingler tarafından ya da kurdukları vakıflar aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu alanda destek olan holdinglerin çoğunluğu 1970’li yıllarda sanat alanında var olmaya başlamıştır (Kösemen, 2012: 155).

Özel tiyatroların desteklenmesine adına olan yönetmelik 1960’lı yıllarda konuşulsa da 1982 yılında yönetmelik olarak karşımıza çıkmaktadır. 1982 yılından sonra da günümüze kadar her hükümet kendi bakanlığı bünyesinde çeşitli farklılıklar, değişimler yaparak bu desteği sürdürmeye devam etmiştir. Çeşitli dönemlerde bu yönetmelikler tartışmalara yol açtığı bilinmektedir. İlk yönetmeliğin amacı şöyle başlamaktadır; “Madde 1. Bu yönetmeliğin amacı, milli kültür ve çağdaş anlayışa uygun faaliyetleriyle kültür ve sanatımıza hizmette bulunan ve gelişmekte olan özel tiyatrolara yardım ederek tiyatro sanatının yaygınlaşıp sevilmesini sağlamak, yerli oyun yazarlarını teşvik etmek, oynanan oyunların kalitesini yükseltmek ve bu yolla da Türk tiyatrosunun gelişmesini ve tanıtılmasını desteklemektir.”

Bu yönetmelik dahilinde göze çarpan 4. Madde de belirtildiği üzere “Oynanan oyunların izleyici sayısı, satılan bilet sayısı ve Belediye Eğlence Rüsmünün ödendiğini kanıtlayan belge örneği” talep edilmektedir. Özetle devlet tiyatroları vergilendirme sistemiyle yapmış olduğu desteği geri almaktadır. Madde 15’te ise “Bakanlıktan yardım alan tiyatroların faaliyetleri, o ildeki Kültür Müdürlüklerinden bir temsilci, Kurul Üyeleri veya görevlendireceği kişilerce izlenir.” Devlet desteği konusunun bir diğer sorunsalı ise bakanlığa sunulan dosyaların hangi ölçütler dahilinde sınıflandırıp, onay görüp görmediği konusunun belirsiz oluşudur

Özel tiyatrolar, varlıklarını gösterdikleri günden bugünüme değin her dönemin barındırdığı zorlukları yaşamışlardır. Dönem içerisindeki aktörler değişim gösterse de finansal bunalım ilk basamakta yer almıştır. Peşine sıralanan; sahne yetersizliği, oyunların prova edileceği mekan, devletin aldığı yüksek vergiler, içeriğe getirilen sansür gibi sorunlar devamlılığını sürdürmektedir (Nutku, 2008: 365).

Özel Tiyatroların yönetim yapısına bakıldığında Devlet ve Belediye Tiyatroları'nın aksi yönünde şekillenmektedir. Ödenekli tiyatrolarda olduğu gibi belirli bir yönetim şemasından bahsedilmediği gibi yönetimin tek kişide toplandığı bilinmektedir. İsim tiyatrosu olarak yola çıkmış birçok tiyatro da hem sanatsal hem de yönetim kararları tek kişinin inisiyatifindedir. Bu anlayış ile yönetilen özel tiyatrolar için Hakan Alkan'ın (2010), Özel Tiyatrolar ve Devlet Yardımının Önemi adlı makalesinde de konuya dikkat çekmiştir.

Bu tiyatrolarda sanat düşüncesi, tiyatrolann kurulma nedenidir; kurucu kişiler tarafından ortaya konulur. Bu sanat düşüncesi de bu kişilerin sanat seviyesine bağlı olarak gelişim gösterir. Kurucu kimseler ayrıca bu tiyatrolann idari müdürlüklerini de yürütürler. Yani hem maddi hem de manevi liderleridirler. Bilinmektedir ki bu gibi kurumlarda sanat ve mali düşünce birimleri ayrı tutulmalıdır. Özel tiyatrolar, sahiplerine, çalışanlarına, sanatçı kadrosuna mali rahatlık sağlamak zorundadır. Kısaca geçim kaynağı oluşturmak zorundadır. Kuruldukları ve uygulamalarını ortaya koydukları yörenin seyircisine ulaşmaya çalışmaktadırlar. Bir patron tiyatrosu görünümünde olan özel tiyatrolar her zaman demokratik yapılanmalarla hayata geçer ama hiçbir zaman bunu başaramaz. Çalışanların bir süre sonra patron olma isteklerinin olduğu bu tiyatrolarda yaşamsal konuların karar mekanizmaları kurucuları veya patronları olmuştur. (48)



#### 4. TARİHİ SES TİYATROSU'NUN SANAT YÖNETİMİ AÇISINDAN DÖNÜŞÜMÜ

Ses Tiyatrosu, İstanbul Beyoğlu'nda İstiklal Caddesi'ndeki Halep Pasajı'nın içerisinde bulunan, Rum mimar Campanaki tarafından inşa edilmiş tiyatro salonudur. 87 yıl tiyatro, 17 yıl ise sinema olarak hizmetk verdikten sonra, 1989 yılında Ferhan Şensoy tarafından bir bölüm hissesi alınarak yeniden tiyatro salonu haline dönüştürülmüş kültürel bir mirastır. Ortaoyuncular Tiyatrosu, günümüzde oyunlarını sergilemekte aynı zamanda başka ekipler zaman zaman yer almakte ve konserler için kullanılabilmektedir.

Gösteri tarihi adına önemli bir mekan olan Ses Tiyatrosu'nun günümüze varış süreci bir sonraki başlıkta anlatılacaktır.

##### 4.1. Ses Tiyatrosunun Evrimi

1885 yılında grande Reu de Pera no 158'de açılan Halep çarşısı (cite d'alep) arkasındaki boşluğa Mimar Campanaki tarafından yapılmış ahşap bir binadır. Tiyatro salonun inşa tarihi ise 1904'tür (And, 1932: 131). Bu salonun dünya üzerinde yalnız 10 örneği bulunur. Yapıya önceleri çarşının içerisinde geçilerek giriş yapılmakta ve Cirque de Pera (Pera Sirki)'ne hizmet etmektedir. Batı kültürü Osmanlı'nın sanatsal alanını etkilediği bu dönemde çeşitli mimari değişimler yaşanmış; sirk, opera, sinema ve tiyatro gösterilerinin sergilenebileceği hale getirilmiştir. 1889 yılında, binanın tavanı yükseltilerek, geniş pencereler eklenmiştir. Yine de tiyatro oyunlarının sergilenmesi için yeterli ortam mevcut değildir. Teknik donanımın yetersizliği bir yana, içeriye sinmiş olan ahır kokusu giderilememiştir. Yaz dönemi ise mekan için serinletilememekle birlikte kullanılamaz hale gelmiştir. Aksaklıklara rağmen dönem dönem tiyatro ekipleri oyunlarını sahnelemeyi sürdürmüştü. Yine bu dönem de bina bir tiyatro ismiyle anılmamakta; Pera Sirki olarak bilinmektedir (Akçura, 1994: 538).

Bugünkü adıyla Ses Tiyatrosu, Türk sinema tarihi kitaplarında da sıklıkla karşımıza çıkar. Salon, 1911'de İdeal Sineması, 1915'te Royal Sineması, 1920'de Varyete Tiyatrosu, 1929'da Fransız Sineması isimlerini alır. Şimdiki adını 1942'de Tepebaşı'ndan bu binaya taşınan Ses Sineması'ndan alan yapı, 87 yıl tiyatro binası olarak ayakta kalmıştır (Scognamillo, 1987: 152).

1904 yılında Beyoğlu'nda çıkan yangın sonucu bina hasar görmüştür. İşletmecisi olan Luis Roca Ramiraz, tiyatroya yeni bir biçim vermeye karar kılar. Şuan ayakta olan yapının bu ilk biçimini; 1500 lira karşılığında Mimar Campanaki gerçekleştirir. 500 kişi kapasiteli ve 17 localı bir mekan oluşturulur. Sirk binasının tiyatro mekanına dönüştüğü bu yapı kolay kolay toplulukları ikna etmez. Bu durum karşısında işletmeci Ramirez, sirk ve varyete gösterilerine yer verir. 1906 senesinde işletmeyi J.Quilichini devralır. İlk etapta adını değiştirerek Varyete Tiyatrosu yapar. 4 Ekim 1906'da sergilenen ilk gösteri de bir varteye seansıdır. Gardet-Santin adındaki Fransız tiyatro topluluğu Monte Cristo, Kamelyalı Kadın klasiklerini sahneler. Fakat on gün sonra bu tiyatro topluluğu Tepebaşı'ndaki Anfi Tiyatrosu'na geçmiştir. 1907 yılı içerisinde salon işletmesinin, Tepebaşı ve Taksim'deki tiyatro mekanlarının aynı zamanda gazinoların kiracısı olan Lehman ve Ortaklarının yürüttüğü görülmektedir. The Royal View Sineması, yine aynı yıl içerisinde Varyete Tiyatrosu'nu kiralar. Mekanın sinema geçmişine bakıldığında; (11 Mart – 9 Mayıs 1908) The Royal View gösterileri, dönemin ünlü dans hocası olan Joseph Psalti rejisindeki senfonik orkestra eşliğinde izleyiciye sunulmuştur. Cumhuriyetin ilanına kadar uzanan süreçte ise Varyete Tiyatrosu, ekiplerin sürekli misafir oluşları sonucu bir turne mekanı olarak anılır. Başta Fransız ve Yunan sanat toplulukları Beyoğlu izleyicisinin karşısında sahne alır. Yaz sezonu geldiğinde film gösterimleri devam eder. Ramazan ayları geldiğinde ise Osmanlı tiyatro toplulukları temsillerini sürdürür. Bu gösterileri gerçekleştirenlerden öne çıkanları; Kel Hasan Efendi'nin topluluğu, Benliyan topluluğu, Mınakyan'ın yeni tiyatrosu, Eliza Binemeciyan kumpanyası ve Muhsin Ertuğrul'un edebi tiyatro heyeti'dir (Karadoğan, 1997: 20). Dönemin gazetecisi Selami İzzet Sedes'in Ramazan ayında Varyete Tiyatrosu'nda temsiller veren Eliza Binemeciyan topluluğuna dair anlatısı dönemi anlamak açısından iyi bir örnektir:

Rejisör:Mösyö Jül Kotiye

Kadro: Agavni Binemeciyan Hanım, Vahram Papazyan, İzabel, Haraçya, Adriyen Hanımlar, Ertuğrul Muhsin, Behzat Butak, Merhum Muhavvit ve o zaman Fikret adıyla sahneye çıkan merhum Şadi.

Dekorları Ertuğrul Muhsin ile Behzat yaparlardı. Sahnenin inzibatı, idaresi Elmas Arşek Efendi'ye aitti. Aksesuar memuru ile gardrop memuru,mösyö

Aleko ile madam Fransua, mösyö Jan Dölak elektrikçi, mösyö Kosti Fortinyadis de tiyatronun kuaförü idi. Paris'ten komedi fransezin nizamnamesi ile dahili talimatnamesi getirtilmiş, bunlarla küçük çapta bir Avrupa tiyatrosu kurulmuştu. Oyunlarının tarifi o devre göre çok yüksekti, localar bir altın Napolyana, koltuklar bir gümüş Mecidiyeye satılıyordu."....." madam Binemeciyan kumpanyası 1912 yılı ramazanında Beyoğlu'na Şehzadebaşı hareketini verdi. Her gece Halep çarşısı geçitine insan seli doluyor, sahur vakti caddeye insan seli boşalıyordu. Her eser üstüste 4-5 gece temsil ediliyordu ki, o zamanlar için bu fevkalade bir hadisedir. (145)

Cumhuriyet'in ilanının ardından Varyete Tiyatrosu'ndaki çalışma şekli ve disiplini aynı şekilde devam etse de ismi Fransız Tiyatrosu olarak değişime uğramıştır. Ramazan aylarında yerli ekipler sahnede varlığını gösterse de yine, sahneyi esas olarak kullanan topluluklar dışarıdan gelenlerdir. Yine aynı tarihlere denk düşen dönemde Şehir Tiyatroları, belli bir süredir sahnelenen ve büyük ilgi gören operetleri için, yeni bir operet sahnesi arama sürecine girer. Ve Fransız Tiyatrosu'nu kiralar; 1934 yılının Ekim ayında operet gösterilerine başlanır (Karadoğan, 1997: 20). Şehir Tiyatrosu ismi artık verilen ilanlarda eski Fransız Tiyatrosu olarak geçmeye başlar. Sahne de aynı zamanda komedilerin de yer alması sonucu Operet ve Komedi Sahnesi olarak anılır. Şehir Tiyatrosu, 1936 senesinde bir müddet ayrılır fakat ardından salonu yeniden kullanmaya başlar. Toplamda 9 operet ve 30'a yakın komedi eserini sergileyen Şehir Tiyatrosu, 1942 yılına kadar salonda varlığını göstermiştir. Şehir Tiyatrolarının yanı sıra yer alan başka etkinlikler de mevcuttur. Süreyya Operetinin dağılışının ardından kurulmuş olan Halk Opereti, 1935-1936 döneminde mekanını Şehir Tiyatrosu ile ortak kullanır (Eskitaş; 2018;53).

Salonun ortaklarından olan Arditi, 1942'de mekanını Sami Kazım Koray'a devreder. Şehir Tiyatrosu, Koray ile anlaşamaz ve bir takas yoluna gidilir. Operetlerden artık vazgeçen Şehir Tiyatrosu Komedi Bölümünü, Tepebaşı'nda bulunan Ses Sinemasına taşır. Halep Pasajı içerisinde bulunan bu mekana ise "Ses Sineması ve Tiyatrosu" olarak isim devredilir. Bina işletmecisi salonu bir sezon boyunca sinema faaliyetleriyle yürütür. 1943 yılında ise yeni bir topluluk olan Ses Opereti belirir. Yaz sezonunda sinema gösterimleri devam eder (Akçura, 1992: 3).

Haldun Dormen'in 1962'de mekana geçmesiyle birlikte salonun serüvenini değişime uğrar. Dormen'in, (2017: 112) Dormen Tiyatrosu 10 yıl boyunca üretimini bu salonda gerçekleştirmiş ve sonunda tüm ekonomik zorluklara dayanamayıp 1972'de mekanın işletmesini bırakmak zorunda kalmıştır. Ardından salon, Beyoğlu'nun yan sokağına açılan Ses Sineması olarak varlığını sürdürür. 1970'li yıllarda piyasada oldukça ilgi gören seks filmleri salonda gösterilmeye başlar. Ve unutulmuş, köhne bir bina olarak bir müddet bu şekilde devamlılığı sağlanır.

Ferhan Şensoy'un 1989 yılında salonu kiralaması sonucu yeniden tiyatroya dönüştürülmesi sağlanır. Günümüzde de salon Ses Tiyatrosu 1885 – Ortaoyuncular adıyla çalışmalarını sürdürmektedir. Ses Tiyatrosu'nun önemli özelliklerinden; bir asrı aşkın süre boyunca ayakta kalmış olmasının yanında, Hünkar locası bulunan çok az sayıda tarihi binadan biri olmasıdır. Ses Tiyatrosu bu açıdan dünyadaki 8 örnekten biri olarak kabul edilmektedir (Kenanlı, 2009: 28).

#### 4.1.1. Pera Sirk

Uluslararası anlamda rağbet gören bir sanat disiplinine bürünmüş sirk, barındırdığı olgular Türk gösterim sanatları bağlamında da karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun, Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneğine dayandığı belirtilmiştir. Halk Tiyatrosu Geleneği bağlamında söze dayalı ve sözsüz olmak üzere bir takım seyirlik gösterilerin olduğuda bilinmektedir. Sirk sanatının doğrudan ilişkide olduğu sözsüz seyirlik gösteriler 16. Yüzyıldan 18. Yüzyıl ortalarına kadar süren Osmanlı Şenlikleri'nde icra edilen canbazlık, gözbağcılık, dans, akrobasi, hayvan eğitimi gibi sirk sanatı içerisinde bulunan gösteriler meydana gelmektedir. Gerçekleştirilen gösteriler ve becerilere bakıldığından seviye ve nitelik bağlamında Rönesans Şenlikleri ile eşit düzeyde olduğu görülmektedir (And, 1985: 43).

Gerek eğitilmiş hayvanlar, gerekse perendebaz, canbaz, çemberbaz, tasbaz, zurbaz, kusebaz, taklabaz, gürzbaz, şişebaz gibi göstericilerin sundukları oyunlar bugünkü sirklerde görülen düzeydeydi. Gösterilerin ilk etapta sıklıkla gösterildiği bölge Tahtakale'deydi. Önceleri sirklerde kullanılan hayvanlar bakıcılarıyla birlikte sokaklarda gezdirilip halka da gösteriler yapılmaktaydı. Bu dönem bir süre sonra Batı sirk anlayışına kayarak devamlılığını sürdürmüştür. Tanzimatın ilanıyla 1839 yılında İstanbul'da dört tiyatro binası inşa edilmişti. Bu binalardan ikisi özellikle sirk

gösterimleri adına yapılmış büyük amfiteatrlardı. Bu dönemde sirk gösterileri oldukça ilgi görmekteydi. Halkın yeni yeni tanıştığı sanat mekanlarında sirk gösterilerinin yanısıra; komedya ve tragedyalar sahnelenmekteydi. Souiller Sirki dönemin çokca konuşulan ekibi olmuştur, arkasından rakip bir topluluk olarak Gaetano Mele Sirki de ilgi görmüştür. Bu ilgi sayesinde sirk topluluklarının önü açıldı ve sarayın da desteği ile beraber gösteriler gelişmeyi sürdürdü (İstanbul Ansiklopedisi, 1994: 17-18).

Bu gelişmişlik Halep Pasajı içerisindeki, günümüzde Ses Tiyatrosu olarak anılan, mekanda da varlığını gösterdi. 1889'da Grande Cirque Tourniaire gösterilerini yapmak için bu mekanı tercih etti. Topluluğun yöneticisi Théodore Branzeau idi. 1892'de ise adı Cirque Tourniaire ve Giuletti oldu. Bu topluluğun Türkiye'ye çok sık uğraması ve gösterilerini Halep Pasajı'ndaki sahnede yapması bakımından önemlidir. Ardından 1895'te Beyoğlu'ndaki Cirque Giuletti, Cirque de Péra adını aldı. 1896'da ise W. Cooke'un İngiliz sirki geldi, Cirque de Péra'da gösteriler yaptı. Aynı yılda Rusya'dan dönen Giuletti ile Taksim Bahçesinde Rudolf Braun'un sirki yine Cirque de Péra'da seyirciyle buluştu. Cirque de Péra, 1898'de sinema ve gramafon ile sirk gösterilerini birleştirerek bir çeşitliliğe ev sahipliği yaptı. Buna karşılık II. Abdülhamid sirkin yöneticisi Ramirez'e Mecidi Nişanı takdim ederek onurlandırdı. 1899'da Billy Hayden'in Cirque Miniature'ü ile Radolof Pierantoni sirkleri geldi. 1901'de Pierantoni Sirki geldi. Bu yabancı sirk toplulukların arasında zaman zaman Türklerinde boy gösterdiği oluyordu; 1902'de ip canbazı Hasan Ağa ile Sarı Ahmed'in gösterimlerine rastlanmaktadır. 1903'te Cirque de Péra'da Hammerschmidt Sirki vardı. 1904'te Ramirez, Cirque de Péra'ya yeni bir sirk getirdi ve bir süre daha bu sanatın devamlılığı sağlandı. Parlak bir dönem yaşayan sirk geleneği varlığını bu tarihten sonra yitirmeye başlamıştır (Hayat Tarih Mecmuası, 1972: 9).

Ses Tiyatrosu'nun kurulduğu ilk yıllarda döneme hakim olan eğlence anlayışı, özellikle saray tarafından büyük ilgi görmüş ve desteklenmiş sirk toplulukları Pera Sirki'nde gösterilerini sergileyebilme imkanını bulmuştur. Avrupa sirk tarihinin en kıymetli isimlerini bu mekanda ağırlayabilmiş olması yönüyle; ilk adıyla Cirque de Péra önem taşır.

#### 4.1.2. İdeal Sineması ve Royal Sineması

Ramirez'in yönettiği Varyete Sirk ve Tiyatrosu, 5 adet vantilatörle yaz mevsiminde elde edilen serinlik eşliğinde İdeal Sineması adını alarak sinema filmi gösterimlerine başlamıştır (Scognamillo, 2008). İdeal Sineması bir süre işletildikten sonra, Royal, Varyete, Yeni İdeal, Ses ve Fransız isimlerini almıştır (Gökmen, 1991).

İstanbul'da açılan sinema salonları hakkında Mustafa Gökmen'in (1991) verilerine göre 1908'den 1938'e kadar olan süreçte İstanbul'da farklı isimlerle 176 sinema salonu açıldığı belirtilir. Bu sinema salonları Galata'da Beyoğlu ve suriçinde İstanbul'un eğlence mahallesi olarak görülen Direklerarası'nda konumlanmıştır. Var olan sirk salonları, tiyatrolar sinema salonlarına dönüştürülerek sinemaya kavuşmaktaydı. Zamanla sadece tiyatro mekanları değil, eğlenceye uygun görülen her yapıda sinemaya dönüştürülmeye başlanmıştır. Özellikle Beyoğlu bölgesindeki gibi kaliteli görülen mekanlar olmasada, şehrin diğer semtlerine de salonlar açılmaya başlamıştır (Eyice, 2006: 42).

Sinema vapur ve tramvay gibi şehirlilerin karşılaştığı kamusal mekânlardan biriydi. Her ne kadar ilerleyen yıllarda gösterilen filmlerin versiyonuna göre bilet fiyatları çeşitlenip, ucuz ve lüks diye ikiye ayrılrsa da sinema yine de farklı duygu farklı kültürdeki insanları aynı temaşanın karşısında buluşturdu. Bu aşamada Ses Tiyatrosu seyirci tarafından ilgi gören bir sinema salonu olarak karşımıza çıkar. Askeri Müze kurucusu Topçu Muhtar Paşa oğlunu Beyoğlu'nda 1911'de İdeal Sineması olarak anılan Halep Çarşısına götürür. Paşa'nın oğlu Sermet Muhtar Alus da 20'li yaşlarındayken ilk sinema deneyimini elbette Beyoğlu'nun seçkin sinemalarından birinde yaşar. Alus, İstanbul Kazan Ben Kepçe (1995: 56) adlı kitabında bu deneyiminin, perdede gördüğü ilk görüntülerin etkisinden, Niagara Şelalesi ile Alp dağları manzaralarından bahseder. Seyredilenler kadar sinema deneyiminin kendisinden de bahsetmektedir. Çünkü daha Halep Çarşısı'nın kapısına geldiklerinde, unutulmayacak bir manzara vardır: "(...) girebilirsen gir, ıskarça. Güçbela dalabildik... Her taraf tıka basa dolu. Beyoğlu'nun bütün kibarları, tatlısu Frenkleri, vezirzadeler, damat beyler... Localardaki madamlar, tuvaletler, elmaslar içinde; mösyölerde monokllar, smoknigler, ganlar; beylerde sırma kordonlar; altın madalyalar" (Alus 1995: 56).

Alus'un dönemin tiyatro ve sanat yaşantısına olan ilgisi oldukça yüksektir. Yapmış olduğu izlençe eleştirilerinden bu anlaşılmaktadır. Yalnız İdeal'deki izleyici yorumu değil birçok sanat programını ifade eden yazıları dönemi anlamak için önemlidir (Bkz. Ek K). Beyoğlu'nun lüks görünümlü sinemaları sonraki yıllarda da bu kadar ekâbir olmasa da görece seçkin bir seyirci kitlesini ağırlamaya devam eder. Sinema Beyoğlu'nda "kürk giymiş hanımla lacivertlerini çekmiş küçük memuru, saçına briyantın sürmüş liseliyi, tıraş olmuş emekçiye hiç ayırmayan aksine aynı hava, aynı beklenti ve aynı duygu içinde birleştiren" bir tören gibiydi (Scognamillo, 1991: 110).

İdeal Sineması 1911 yılından itibaren 1915'e kadar bu isimle anıldıktan sonra Royal Sineması adını alarak sinema mekanı olarak varlığını sürdürür (Gökmen, 1991). Bu döneme kadar görülen Türk sinemasında gösterilen filmlerin belli bir kurgu ve konusu bulunmamaktadır. Yapımcılığını Müdafaa-i Milliye Cemiyetinin üstlendiği, ilk yerli ve ilk kurmaca film olma özelliğini taşıyan Casus ile Bican Efendi Belediye Müfettişi filmleri 1 Ekim 1917'de Royal Sineması'nda izleyiciyle buluşmuştur. Bu bakımından Royal Sineması halk tarafından oldukça ilgi görmüştür (Odabaşı, 2017: 36-37).

24 Eylül 1917 tarihinde Sabah Gazetesi Casus ile Bican Efendi Belediye Müfettişi filimleri ile ilgili şöyle bir ilana rastlanır:

Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Merkez-i Umumiyesinden: Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Merkez-i Umumiyesince tesis edilen atölyede bir itina-yı mahsus ile imalına muvaffakiyet temin edilen millî sinema filmlerinden Casus namıyla bir mukaddime ve üç kısımdan ibaret olan millî piyes ve Bican Efendi Belediye Müfettişi namındaki iki kısımlık komedi ve son defa Heybeliada'da icra edilen bahrî yarışa ait kurdeleler önümüzdeki pazartesi gününden itibaren Beyoğlu'nda Sinema Royal'de iraesine ibtidar edilecektir. (4)

#### 4.1.3. Varyete Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu, Ses Sineması

Muhsin Ertuğrul'un Cumhuriyet Gazetesi'nde Olaylar ve Görüşler adlı yazısında Varyete Tiyatrosu'nda atılan değerli bir adım hakkında söz eder. 6 Aralık 1923 Perşembe akşamı Varyete Tiyatrosu'nda Türk kadın oyuncularıyla sahnelemek Othello oyunu ilk kez seyirci ile buluşacaktır. Cumhuriyetinin ilanının ardından otuz

sekiz gün sonra Varyete Tiyatrosu'nda Türk tiyatrosu'nda bir devrim perçinlenerek “Kadınlı Çağ” diye bahsettikleri gece yaşanır.

Bedia Muvahhit , Desdemona'yı, Münire Eyüp Emilia'yı canlandırdılar. Piyes hiç aksamadan oynandı. Oyun süresince hiç bir taşkınlık olmadı, alkıştan başka! Böylelikle İstanbul'da. Cumhuriyet Hükümeti'nin yetkili mümessilleri önünde, Türk kadınına bağnazlık eliyle vurulan pranganın halkaları kırılmış oldu. Tivatro sanatı da Cumhuriyet'in erdemlerinden ilkinin böyle tanıdı ve tattı. (15)

Halide Edip'in Akşam Gazetesi'nde (1923) bu gecenin yankısını şu şekilde dile getirir (Bkz. Ek E):

Othello son günlerde İstanbul Türk âleminin gerçek bir sanat hadisesi oldu. Türk sanatârlarının vodvilden dünyanın büyük bir şaheserine atlamaları, Türk âleminin emsalsiz bir rağbetle böyle bir eseri karşılaması, Türk kadın sanatkârların iştiraki bunu şayanı tebrik bir «vak'a» haline soktu. 6 Aralık gecesi, Varyete Tiyatrosu çok dikkatli, çok alâkadar ve güzide bir Türk halkı ile hıncahınç doluydu (...) Bu geceyi memlekette sahne sanatı yolunda yalnız ilk adım diye değil, uzun bir yolun başlangıcı diye telâkki etmek isteriz. (16)

Bu dönemlerde yine düzenli olarak çalışmalarını sürdüren özel tiyatro ekiplerinin yanı sıra sadece birkaç oyun oynama maksadıyla birleşen sanatçılarda vardı. Bunlar arasında Muhsin Ertuğrul'un çalışmaları önemli gözükmektedir. Muhsin Ertuğrul 1924 yılında Leonid Andreyev'in Düşünce oyununu İhtilal adıyla oynamak için arkadaşları ile bir araya gelerek, İstanbul Beyoğlu'nda ki Fransız Tiyatrosu'nda çalışmıştır (Akşam, 1924).

Çok kez isim değişikliğine uğrayan salon, Fransız Tiyatrosu adıyla anıldığı bu dönemde Avrupa'nun Tiyatro topluluklarının en ünlüleri senelerce tiyatroseverlere bu mekan aracılığıyla buluşmuştur. Topluluklar ve sanatkarların isimleri oldukça önemlidir: Comedie Française artistlerinden Aleksandr ve Robin, İstanbul turnesinde en güzel oyunlarını Fransız Tiyatrosunda oynamışlar, Marie Therese-Pierat bu sahne'de Fedre rolünde İstanbulu fethetmiş, Paul Geraldı'nın Sevmek, Henry Bataille'm Zifaf Marşı dramları yine bu sahnede izleyiciye sunulmuştur. Zamanın ünlü aktristi Sasil Sorel Safo piyesinde burada sahneye çıkmış, Hugueî Duflos La



Dame O Kamelya da İstanbullulara o zamanlar, şimdiye kadar görmedikleri nefis bir oyun seyrettirmişti. Sonraları Operet kumpanyaları da Fransız Tiyatrosu'nun sahnesinde yer almaya başladı. Parisin Dünyaca ünlü Mogador grubunun No No Nanette operetini görmekteyiz. Marthe Ferrar Operat kumpanyası ise, buraya sık sık gelmiş Maurice Yven'in Ta buch operetini temsil etmiş. Bir ara Viyana operetleri, klâsik repertuarlar ile burada yer aldı. Fransız gruplarından sonra İstanbullular burada Yunan operetlerini seyretmeye başladılar. 1936 yılında Belediye Fransız Tiyatrosu'nu kiralayarak, o zamana kadar Tepebaşı'nda oynattıkları operetleri burada temsil etmeye başladı. Ekrem Reşid'in, Maurice Yven'den çevirdiği Dudakların, Ekrem ve Cemal Reşid Rey'in Maskara1, Lüküs Hayat, Yusuf Ziya'nın yazdığı, Muhlis Sebahattin'in bestelediği Aşk Mektebi, operetlerinde Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza, Feriha Tevfik, Bedîa Muvahhid, Galip Arcan, Şevkiye May, Reşit Gürzap, Melek Sebahattin, Mahmut Moral, Refik Kemal, İstanbulluları kâhkahadan kırıp geçirttiler. Rahmetli Suavi Tedü, sahneye adımını ilk defa bu binada Aşk Mektebi operetinde atmıştı. 1937 yılında Bourdetnin Toka piyesi ile bu salonda komediler temsil edilmeye başlandı. Salonun her köşesinde Aynaroz Kadısı, Sözü'n K Sası, Yanlışlıklar Komedyası'nda kâhkahaları saklıdır (Vassaf: 53). Dikran Çuhacıyan'ın Leblebici Horhor adlı müzikali yine bu sahnede izleyici karşısına çıkmıştır. Ayrıca Avrupa'da sahnelenmiş ilk gösteri olma özelliğini taşır (Bkz. Ek J).

Güllü Agop'un padişah'tan aldığı yazılı oyun oynama fermanında operet oynama izninin yer almaması, 19. yüzyılın sonlarından itibaren İstanbul'da birçok operet topluluğunun açılmasına neden olmuştur. 1921 yılında kurulan Sahir Opereti, 1930'lu yıllarda Muhlis Sabahattin'in kurduğu Süreyya Opereti, 1940'larda Avni Dilligil'in kurduğu Ses Opereti 20. yüzyılda kurulan operet toplulukları içinde ün kazanmıştır (Sevengil, 1934: 64).

Cumhuriyet'in ilanının ardından Varyete Tiyatrosu'ndaki çalışma şekli ve disiplini aynı şekilde devam etse de ismini Fransız Tiyatrosu olarak sürdürür. Ramazan aylarında yerli ekipler sahnede varlığını gösterse de yine sahneyi esas olarak kullanan topluluklar dışarıdan gelenlerdir. Bu ekipler arasında 1930 yılında Charles Boyer'in yönetimindeki Marie Bell Kumpanyası ilgiyle karşılanmıştır. Ayrıca 1933'te Zozo Dalmas'ın primadonna olarak yer aldığı Yunan Operet Topluluğu yine benzer bir ilgi ile karşılaşmıştır. Yine aynı tarihlere denk düşen dönemde Şehir Tiyatroları, belli bir süredir sahnelenen ve büyük ilgi gören operetleri

için, yeni bir operet sahnesi arama sürecine girer. Ve Fransız Tiyatrosu'nu kiralar; 1934 yılının Ekim ayında operet gösterilerine başlanır (Karadoğan, 1997: 20).

Ezgi'den sonra, Türk müzisyenleri, operetlerini, ağırlıklı olarak Batı müziği tekniklerini kullanarak bestelemeye başladılar. Bu müzisyenlerin sayesinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin 1930'lu yıllarıyla 1940'lı yıllarının başları operetler açısından oldukça parlak yıllar oldu. Bunda, Muhsin Ertuğrul'un önemli bir katkısı vardı. Ertuğrul, tiyatroya yaygınlık kazandırmak amacıyla Darülbeydi'yi operetlere yönlendirmiş; Deli Dolu, Saz – Caz, Maskara, Hava Cıva, Ayşe, Çaresaz, Gülfatma bu dönemin en fazla tutulan operetleri olmuştu. Ancak bu dönemin ve belki de Türkiye operet tarihinin zirvesine Lüküs Hayat operetiyle ulaşıldı. Ağırlıklı olarak Batı müziği tekniklerini kullanarak operet bestelemenin en önemli temsilcilerinden biri olan Cemal Reşit Rey tarafından bestelenen ve librettosu da Ekrem Reşit Rey'e ait olan Lüküs Hayat, ilk kez 1933 yılında Ses Tiyatrosu'nda Avni Dilligil yönetiminde sahnelendi. Eser, ilk sahnelendiği bu dönemde çok büyük bir ilgi gördü. (Şener, 1998: 112).

Türk operetlerinin en ünlüsü ve halk arasında en fazla beğenileni olduğuna ilişkin geniş bir görüş birliği bulunan Lüküs Hayat, güldürü amacı gütmekten yanı sıra, ciddi bir toplumsal eleştiri de içermektedir. “Lüks hayat cereyanı”na yöneltilen bu eleştiri, eserde kişilerin gülünç duruma düşürülmeleriyle izleyiciye iletilir. Eserde, 1930'lu yıllardaki Türkiye'nin ekonomik koşullarına da göndermeler vardır. Örneğin, 1929 Büyük Buhranı'nın Türkiye –özellikle de yoksul halk kesimleri– üzerindeki olumsuz etkilerine ve bu etkileri çok da yaşamayan sosyetenin söz konusu koşullardaki, “görmemişlik” olarak nitelenebilecek davranışlarına vurgular yapılır.

Eski Fransız Tiyatrosu'nda, 1942 yılında Avni Dilligil'in girişimi ile kurulan, Ses Tiyatrosu Operet Topluluğu İstanbul operet yaşamına büyük katkıda bulunmuştur (Bkz. Ek F). Bu dönem Şehir Tiyatrosu'ndan daha çok ilgi çekmeyi başaran topluluğun ilk oyunu Hava Cıva'dır. Savaş yıllarının getirisi olan ekonomik kriz eseri küçük bütçeli olarak sahnelemelerini gerektirmiştir. Eserin ise baş kadın oyuncusu Semiha Berksoy'dur. Bu toplulukta yer alan sanatçılar, M.Karaca, Tevhit Bilge, İlhan Bakır, Muzaffer Hepgüler, Renan Fosforoğlu, Baki Boz, Refet Gülerman, Şevki Altun, Zafer Önen, Suat Özerdem, Turgut Boralı, Selahattin Yazgan, Rauf Ulukut, İsmail Cavcı, Halide Pişkin, Selmin Koçmar, Saadet Seven,

Nevzat Okçugil, Muazzez Erdiken, Reha Kral ve Düriye'dir. Aynı yıl şu adlarada rastlıyoruz; Hulusi Kentmen, Sıtkı Akçatepe, Vâlâ Önengüt, Aliye Dilligil, Leman Akçatepe ve Nusret Venç (And, 1983 : 329).

Bu dönemlerde anılmaya başlayan jübile geleneğinin de başlangıcı olur. Tuluat ustası, “Sultan Abdülhamit'i bile güldüren adam' olarak anılan Naşit Özcan'ın 1938 'de Ses Tiyatrosu'nda jübilesi gerçekleşir. Ardından ise yine bu salonda Sadi Fikret Karagözoğlu ve Asım Baba'nın jübileleri gerçekleşir (Akçura, 1995).

#### 4.1.4. Dormen Tiyatrosu Dönemi

Yıldız yaratan bir tiyatro olmaktan ziyade ekip tiyatrosu olmakla övünen Dormen Tiyatrosu artık Küçük Sahne'nin (300 kişi) kapasitesinin yetersiz gelmeye başladığı sırada Ses Tiyatrosu'na taşınma kararı almıştır. 4 Ekim 1962 akşamı Dormen Tiyatrosu, yeni salonunda perdelerini Ayı Masalı adlı oyun ile açar. Dormen, bu süreçte mekanını onarımdan geçirir. Haldun Dormen'in, Sürç-ü Lisan Ettikse (2017) adlı anı kitabında da değindiği üzere salonun fiziki koşulları oldukça kötü durumdadır. Mekandaki fareler ayak altlarında, pireler oyunu izlemeye engel olmaktadır. Alt kattaki localar yıkılıp iç fuaye salona eklenmiş olduğundan akustik yok olmuştur. Süslü tavan ve altın yıldız kabartmalar, pembe bir boya ile uygunsuz şekilde kapatılmaya çalışılmıştır. Yerlere kırmızı halılar serilir. Locaların önüne üç kollu eski biçimli lambalar konur. 19. Yüzyıldan kalma bir sanat mekanı kente kazandırılmıştır. Tüm bu değişimin getirisi olan ekonomik sıkıntılara da değinen Dormen yine de bu dönemi “altın yıllar” olarak nitelendirir (Hürriyet, 2001: 4).

Sahnelenen oyunlar arasından başlıca ilgi görenler; Bit Yeniği, Şahane Züğürtler, Cemal Reşit Rey'in yazdığı Yaygara 70 adlı oyunlardır. Dormen Tiyatrosu oyunları haricinde, salon uygun görülen takvimlerde başka ekiplere de ev sahipliği yapmıştır. Bu ekipler arasında 1962-1968 dönemleri arasında Kent Oyuncuları'da vardır. Ayrıca Dostlar Tiyatrosu, Gülriz Sururi, Engin Cezzar Tiyatrosu Dormen Tiyatrosu bünyesinde seyirci karşısına çıkmıştır.

Bu dönem içinde, Türkiye'de sahnelenen ilk müzikal olarak bilinen Alexandre Breffort Marguerite Monnot ikilisinden Sokak Kızı İrma, Lionel Bart'ın Dickens uyarlaması Oliver, Georges Feydeau'dan Bit Yeniği, Cemal Reşit Rey'den Yaygara

70 ve İstanbul Masalı adlı gösteriler izleyicinin en sevdiği eserler haline gelmiştir. İstanbul Masalı adlı eser ise aynı dönem Londra'da ve Roma şenliklerinde sahnelenmiştir.

Yaygara 70 adlı oyunun prömiyer gecesini ve sonrasına dair oluşan izleyici ilgisi Cemal Reşit Rey tarafından: “Dormen Tiyatrosu, Ses Tiyatrosu tıklım tıklım doldu. Tabii arkası gelmeye başladı. Localar tepelere kadar doldu. İlk gece oynarken yıkılıyor alkıştan...” diye ifade edilmiştir (E. Güleç, İ Güleç, 2019: 117).

Türk tiyatrosuna katkısı yadsınamaz isimlerden biri Haldun Dormen'dir. 1950 - 1975 yılları arası Türk tiyatrosunda bir canlılığı izleyen bir bunalım devresini belirler. Bu dönemi de kendi içinde üçe ayırabiliriz. 1950 - 1960 arasındaki on yıl, Türk tiyatrosunda nicelik yönünden bir kıpırdanma, canlanma evresidir. 1960 - 1970 arasındaki on yıl, yeni bir Anayasa'nın geliştirildiği siyasal özgürlüklere bağlı olarak, içerik bakımından tiyatroya çeşitlilik getirmiştir. Siyasal ve toplumsal konulara gösterilen ilgi, bu doğrultuda çalışan tiyatroların çoğalmasına yol açmıştır. 1970 sonrası ise ekonomik bunalımla birleşen siyasal baskı ortamı içinde ard arda kapanan özel tiyatro toplulukları karşımıza çıkar. Dormen Tiyatrosu'da bu süreçlerin etkisini görmüş bir kurumdur. Dormen Tiyatrosu'nun geçmişine bakıldığında, bu süreçte büyük ilgi görmüş eserlere, oyunculara, yönetmenlere rastlanıyor. Dormen'in tiyatrosunda ünlenen, tanınan tiyatro sanatçılarının listesine bakıldığında, tiyatronun bir nevi okul işlevini de üstlendiği anlaşıyor. Kadroda; Altan Erbulak'tan Fikret Hakan'a kadar bir sürü ünlü...Tiyatroya, sinemaya yayılan bir liste. Asaf Çiyiltepe, Erol Günaydın, Yılmaz Gruda, Ayfer Feray, Metin Serezli, Erol Keskin, Nisa Serezli, Bilge Zobu, Suna Selen, Yılmaz Güney, Tuncer Necmioğlu, Tuncel Kurtiz, Sibel Göksel, İzzet Günay, Başar Sabuncu, Yılmaz Koksall, Hüseyin Kutman, Aydemir Akbaş, Yüksel Gözen, Suna Keskin, Seden Kızıltunç, Hadi Çaman, Nevra Serezli, Göksel Kortay, Tolga Aşkiner, Füsun Erbulak, Kerem Yılmaz, Zeynep Tedü, Salih Güney, Zerrin Arpad. Ayrıca, eskiden ünlenmiş olan Gülriz Sururi, Cahide Sonku, Muazzez Kurtuluş, Güzin Özipek, Cahit İrgat, Sadettin Erbil, Turgut Borall gibi oyuncular da dönem dönem topluluğa katkıda bulunmuşlar (Sav, 26). Dormen (2017), anılarında Dormen Tiyatrosu'nun asıl işlev ve öneminin bu listenin belirlediğini, bu yönüyle öne çıktığını vurguluyor (Bkz. Ek I).

1960 dönemi öncesi kurulmuş toplulukların çoğu operet topluluğu olarak faaliyete geçmiş sonrasında tiyatroya yönelmişlerdir. Fakat 1960 döneminde kurulan tiyatro ekipleri direkt olarak tiyatro topluluğu olarak kendilerini var eder. 1960 öncesi toplulukları geçmiş dönemin izlerini taşıırken, sonraki topluluklar batı modelini örnek alır. Bu konuda Dormen Tiyatrosu’da öncülük etmiştir. Bu öncülüğün örneklerini Ses Tiyatrosu’nda sahnelemiştir. Bu dönemdeki toplulukların ve tiyatro salonlarının arasında en doğurgan olanı Dormen Tiyatrosu olmuştur. Dormen Tiyatrosu’nun Ses Tiyatrosu’na ev sahipliği yaptığı bu süreç içerisinde, oyun seçimlerinde, klasik eserler üzerindeki yenilikçi tutumlara, farklı bakış açlarına yer verilmiştir. Yine bu dönemde bulvar komedisi türündeki oyunlar Dormen sahnesinde izleyiciyle buluşmuş ve ilgi görmüştür. Oyun yazarlarının yeni yazım biçim ve türlerini denemeleri ise nitelik bakımından başka bir gelişim sağlamıştır. Dormen Tiyatrosu’nda batı tarzındaki müzikli oyunları sergilemesi yönüyle (Sokak Kızı İrma) repertuarlarının gelişmişliğini göstermiştir (Erkoç, 2002: 12).

Dormen Tiyatrosu 10 yıl gibi bir süreçten sonra salonu kapatmak zorunda kalır. Tiyatroya olan bakış açısıyla beraber aynı zamanda bir tiyatro işletmecisi olarak salonu terketme kararı ve aşamaları Dormen’in röportajı ile günümüze kaynaklık eder (Bkz. Ek H). Londra’dan sahnelenen İstanbul Masalı oyunundan sonra gidişat kötüye gider. Ülke gündeminin etkisiyle; sıkıyönetim, terör, kaçırılmalar, banka soygunları gibi olumsuz şartlar tiyatro seyircisini Beyoğlu’ndan çeker. Huzursuzluklar tiyatro bünyesinde de baş gösterir. 1972 yılında sahnelenen son oyunda Dormen selam için sahne ortasına gelir, ilk kez izleyiciye arkasını dönerek, yıllardır beraber çalıştığı ekip arkadaşlarını selamlar. Topluluğun tüm bireyleri; Müdür Tezcan Avcı, program düzenleyecisi Onnik, gişe sorumlusu Nafia gibi birçok isime karşı Dormen selamını verir. Tiyatro, Evinizdeki Hayat adlı oyununu son kez sahneleyerek mekandaki varlığı son bulur. Dormen’in bu dönemden kalan borçları ödemesi ise 4 yıl boyunca devam eder (Hürriyet, 2001: 4).

Beyoğlu bölgesindeki huzursuzluk bir çok sanat mekanına zarar vermiştir. Tiyatro ekiplerinin Beyoğlu’ndan çekilmeye başlamasıyla, kimi işletmeciler çareyi erotik filmlerinin gösteriminde arar (Bkz. Ek D). Bu furyaya dahil olmayan işletmeler bilet fiyatlarını arttırma yoluna giderek ayakta kalmaya çalışır. Bu kararlar sinema salonlarını etkilemiş ve köhnemesine yol açmıştır. Dormen döneminin ardından birçok disipline evrilen Ses Tiyatrosu’nda da erotik filmler gösterilmeye

başlanır. Ferhan Şensoy'un mekanı kiralamasına değin, salonda yukarıda bahsedilen süreç yaşanır (Dorsay, 1991; Gökmen, 1991; Scognamillo, 2008).

#### 4.1.5. Ses-1885, Ortaoyuncular Dönemi

Tiyatro sanatçısı olmasının yanı sıra yazar, şair, yönetmen ve eğitmen olan Ferhan Şensoy birçok alanda gelişim göstermiş, çok yönlü biridir. İlk yazıları 1969'da yayımlanmaya başlar. Profesyonel oyunculuk yaşamı 1971'de başlayarak, 1972'de Fransa'ya gidip tiyatro eğitimi almasıyla devam eder. Dört yılın ardından Türkiye'ye dönüş yapar ve projelerde yer almaya başlar (Hızal, 2012: 130-131; Yıldız, 2011: 66-67). Hem yazarlık hem de oyunculuk kariyerini birlikte yürüten Şensoy, 1980 yılında Ortaoyuncular adlı topluluğu kurar. Ayrıca Nöbetçi Tiyatro adıyla kurduğu bir yan ekiple de gençlerin tiyatro eğitimi almalarını sağlamıştır (Hızal, 2012: 131).

Ferhan Şensoy 1989 yılında Ses Tiyatrosu'nu kiralar. Şensoy, yaptığı yatırım ile mekanı aslına uygun bir biçimde, restore ederek, eski güzelliğini kazandırmıştır. Yıkılma aşamasına gelmiş çatı tamamen onarılır, koltuklar kadifeyle kaplanır. Ayrıca, Halep Pasajından tiyatroya girişin mümkün olabilmesi adına, çarşı içerisinden iki dükkan kiralayarak, eski kapıyı yeniden devreye sokar. 24 Kasım 1989 yılında açılan "Ses 1885 – Ortaoyuncular" adıyla anılan salon, günümüzde de hala Ferhan Şensoy'un topluluğu olan Ortaoyuncular tarafından işletilmektedir. Topluluğun sahnelediği başlıca oyunlar; Ferhangi Şeyler, Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı, İstanbul'u Satıyorum, Soyut Padişah, Yorgun Matadoru, Güle Güle Godot, Şu Gogol Delisi, Parasız Yaşamak Pahalı, Üç Kurşunluk Opera, Satılık Birinci El Ortaoyunu, Felek Bir Gün Salakken, Haldun Taner Kabare, Çok Tuhaf Soruşturma, Fişne Pahçesu, Uzun Donlu Kışot, Kiralık Oyun, Beni Ben mi Delirttim, Boşgezen ve Kalfası, Fername, Aşkımızın Son Durağı, 2019-Bilimsiz Kurgusal Güldürü, Ruhundan Tramvay Geçen Adam, İşsizler Cennete Gider, Nasreddin Hoca ve Muhalif Eşeği, Masal Müfettişi'dir (Kenanlı, 2009: 28).

1996'da Ses-1885, statik sorunlardan ötürü kapanarak köklü bir onarım sürecine girer. Ortaoyuncular 96/97 sezonunu yurt içi, yurt dışı ve İstanbul'un değişik semtlerinde turnelerle geçiriyor. 1 Aralık'ta onarımı tamamlanan Ses-1885, 1266. Ferhangi Şeyler gösterisiyle yeniden açılır.

Şensoy'un kurmuş olduğu ekip, yazıp-yönettiği ve sahnelediği eserler; geleneksel değerlere önem vererek deneysel biçimleri de es geçmeyen açık bir yapıya sahip oluşu, tiyatro mekanlarına verdiği önem ile yaptığı düzenlemeler, onun tam olarak bir tiyatro insanı olduğunu gösterir (Şener, 1998: 262). Ayrıca bu tutumu da, "Tiyatro alanındaki çabaları, tiyatroya katkıları ve kalıcı bir tiyatro binası kazandırmadaki çalışmalarından dolayı" Kültür Bakanlığı tarafından Özel Ödüle layık görülmüştür (Milliyet, 1989: 12).

#### 4.1.5.1. Ferhan Şensoy'un Ses-1885'teki Repertuar Yönetimi

Ferhan Şensoy'un almış olduğu eğitim, geleneksel tiyatro öğeleriyle epik tiyatronun öğelerini bir araya getirerek, yeni bir anlatım dili yaratma çabalarının var olması yönüyle önemlidir. Fransa'daki eğitiminin ardından Magic Circus'ta Jerome Savary'nin asistanlığını yapmış olan Ferhan Şensoy kültürlerarası etkileşimin farklı bir boyutunda yer almıştır. Magic Circus, birbirinden farklı kültüre sahip insanların birlikteliğinden var olan müzikli sirk tiyatrosudur. Bu topluluğun sahnelediği gösterilerin açık biçimli yapısı, neden-sonuç ilişkisi temeline dayanmadan esnek işleyen doğaçlama özelliğiyle, Geleneksel Halk tiyatrosunu andırmaktadır. Bünyesinde; gösteriler, dansçılar, palyaço şovları ve cambazlar bulunur. Jerome Savary gösteriyi sunar ve anlatıcı konumunda devam eder. Ferhan Şensoy, Magic Circus adlı topluluk tarafından oldukça etkilenir. Türkiye'ye dönmesinin ardından Magic Circus'taki kumpanya fikrinden aldığı hazla Ortaoyuncular'ı kurar. Şensoy, İtalyan sahne anlayışının haricinde oyunu sahneleyebilme isteği içerisinde. İçinden Dalga Geçen Tiyatro adını verdiği bir gemide inşa ettiği tiyatro salonunda, kendi yazdığı, Seyircili Seyir Defteri oyununu oynamıştır. Aynı geminin 2. katındaki barda ise gece 24.00'den sonra, Kırkambar-Gece Tiyatrosu kabare gösterisini yapmıştır. Oyunlarını oynamaya Kuruçeşme'de başlayan tiyatro, daha sonra demir alarak, Fenerbahçe'ye gitmiş, orada da oyunlar sergilemiştir. KabaRe Majör başlığı altında sahneye koyduğu Dün Gece Ormanda Çok Komik Bir Şey Oldu adlı gösteriyi de Park Orman'da sergilemiştir (Aracı, 2012:14). Bu bilgiler Şensoy'un gelişimini, ileride oluşturacağı izleyici kitlesini anlayabilmek ve Türk tiyatrosu'na olan katkısını özümseyebilmek adına önemlidir.

1980 yılında kurduğu topluluğa verdiği Ortaoyuncular ismi geleneksel tiyatroya atfettiği önemi de gösterir. Şensoy, Avrupa'dan da edindiği eğitimle Türk

tiyatrosuna özgü olan geleneksel yapıyı harmanlaması sonucunda ürettikleriyle Türkiye’de uzun soluklu bir tiyatro geçmişine sahip olan sanatçıların başında gelmektedir. Yaratmak istediği tiyatro anlayışı için Rasim Öztekin de şunları söyler: “Ortaoyuncular’ın ilk çıktığında, şöyle bir iddia ile çıktı. Türk tiyatrosu ile Batı’lı tiyatronun bir karışımı, bir beraber, böyle bir mixi olarak çıktı. Ve bunda da sahiden bir kere batılı bir text olarak çıktı. Ama sahneleniş olarak da biraz Türk tiyatrosu öğelerinden yararlanıldı. Bence o bakımdan da Türk tiyatrosunda bir ilktir diyebilirim.” (Aracı, 2012).

Sanatçı, yaşadığı coğrafyanın sosyo-politik problemlerine dair endişeleri, adaletsizlikleri ya da kaygı gibi duyguları ürettikleriyle iğneleyerek ifade eder. Geleneksel tiyatro’da (karagöz – ortaoyunu) olduğu gibi Şensoy’da gündeminin gerçekleri üzerinde durmuştur. Kendi bakış açısında dahil olduğu fikirleri izleyiciye sunar. Elbette, buradaki tutum da izleyiciyi etkilemek ve görüşüne ortak etme çabası da hakimdir. Şensoy’un oyunlarının tümünde, gündem sorunlarına yapılan göndermeler, taşlamalar mevcuttur. Halk tiyatrosu bünyesinde olan fantezi, alay, abartı ve grotesk özellikler Şensoy’un fikir aktarımında ön plandadır. Bu tutum hakkındaki görüşlerini Sevinç Sokullu (1993: 105), “Yergi güncel olayları, tartışılan günün sorunlarını, somut gerçekleri ele almakla birlikte kişisel bir yönelişle, seyircisini sarsmak, kendi göstermek istediği düşünce ya da gerçeğe inandırmak için bu özü çarpıtır. Eleştirisi, alaya, kötülemeye, suçlamaya kadar gider ve özeleştiriyi içermez.” şeklinde ifade eder.

Şensoy’un tiyatro yaşantısının dönüm noktalarından biri; Şan Tiyatrosu’nda Muzır Müzikali adlı oyununun sahnelenişinde bir kesim tarafından aldığı tepki olarak görülebilir. Tepkiler büyür ve hakkında mahkeme açılır. Oyun 77. sahnelenişinin ardından 7 Şubat 1987 gecesi Şan Tiyatrosu yanar. Şan Tiyatrosu’nda oyunlarını sergileyen Ortaoyuncular gösterilerini son vermek zorunda kalır. Yangın hadisesi ise tarihte kuşkulu bir konu olarak kalmış ve çözümlenmemiştir. Bu yangın hadisesi sonrasında Şensoy tek kişilik oyunu Ferhangi Şeyler’i üretir. Yangın hadisesinin hemen ardından bu üretime odaklanmış olan Şensoy; Türk tiyatrosunun tarihi boyunca kıymetli bir başarıya sahip olan Ferhangi Şeyler adlı gösterisiyle iki bin temsili aşmıştır. Günümüzde de hala Ses- 1885’te izleyiciyle buluşmaya devam etmektedir (Özdemir, 2017: 21). Ortaoyuncular , Ses - 1885 adını verdiği yeni salonuna, Soyut Padişah adlı oyunuyla taşınır. Bu oyunda Münir Özkul ile Şensoy’un



aynı sahneyi paylaşıyor olması ayrı bir önem teşkil eder. Soyut Padişah, Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama döneminde yaşanan yönetim anlayışının eleştirildiği, güncel yönetim anlayışı ile arasındaki benzerliklerin sahnelendiği bir oyun olarak Ses-1885'de sahnelenir.

Şensoy'un oyunlarının değindiği kitle popüler kitledir. Bir bakıma halka aynalık eder. Fransa'dan dönüşünün ardından Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yaptığı turnelerin gözlem ve yansımaları da oyunlarında mevcuttur. Şensoy, bir özel tiyatro olarak kendi izleyici kitlesini bu yolla oluşturmuştur. Seçtiği yolda Geleneksel tiyatro'nun izlerini sezdiremeyi tercih etmiş ve yaşadığı coğrafyanın izleyicisine erişmesi başarıyla gerçekleşmiştir.

Ferhan Şensoy Ses Dergisine ("Ferhan Şensoy Gençlere" 2016), verdiği bir röportajda, "Önce hikaye ve tiplere karar veririm. Oyunlarımda Türk hikayesi ve Türk insanların olmasına büyük dikkat gösteririm. Ayrıca oyunda seçtiğim tipleri uzun uzadıya incelerim. Bütün bunları göz önüne alarak daktilomun başına geçerim. İnsanlar gülerken bazı fikirleri daha rahat kabul ediyorlar. Onun için eserlerimi gülmece türünde yazarım." diye açıklar.

Şensoy'un kaleme aldığı ya da uyarladığı bütün tiyatro metinlerinde gündeme yönelik taşlama ögesi görülür. İktidar çoğu oyununda eleştiriye uğrar, tüm tipler oluştukça kötü sembolize edilir. Sevinç Sokullu (1993: 132), Geleneksel Halk Tiyatrosu'daki yergi kültürü için, "eleştiri nedenlerine inilerek irdelenmemiş, yalın bir gösterme, sergileme olarak kalmıştır." şeklinde düşünür. Yani eleştiri belirli tipler, yahut olaylar üzerinden kurguladığından kişisel boyutta kalmaktadır. Bu durum Şensoy oyunları ile de uyur. Olay-sistem, kişi değişince, mevcut yapı da değişir algısı oluşturulur. Geçmiş öğeler düşünme yapısı bakımından güncellenir fakat bu geçmişin temel malzemesinin tekrarıyla gerçekleştirilir. Halk tiyatrosunun esas, işlevi izleyicinin güldürülmesidir. Metin And'da (1969: 306), "yalnız güldürü olarak gelişmiştir" der. Geleneksel Halk Tiyatrosu'nun tüm türlerinde güldürme ögesi bulunur. Şensoy'un oyunlarına bakıldığında da durum güldürü temelinde ilerler. Halk tiyatrosu'nun dil kullanımı, Şensoy'un dil kullanımına göre güncellenerek izleyici karşına çıkmıştır. Yarattığı bu dil, izleyici tarafından beğenilmiş ve izlenmeye değer görülmüştür.

Şensoy bir özel tiyatro olarak kendi izleyici kitlesini geleneksel katkısı ve kendi tiyatro dili ile şekillendirmeyi becerebimiştir. Bu açıdan Ses-1885'e olan seyircinin ilgisini Mustafa Sekmen bir röportajında “Geleneksel formu seyirciye ulaşmada bir araç olarak kullanıyor. Mesela Fişne Bahçesu. Olay Karadeniz’de geçiyor. Benim kodlarıma göre algılamamı sağlıyor. Böyle bir uygulamayla geleneksel olan ile çağdaş olan arasında bir bağlantı da kurmuş oluyor. Sadece eskiyi oynarsanız seyirciyi kaybedersiniz, yeniyi oynarken eskiyi göz ardı ederseniz yine seyirciyi kaybedersiniz” şeklinde açıklar (Özdemir, 2017: 56).

Şensoy’un dil üzerinde yaptığı kendine münhasır yapı, izleyicinin düşüncesini ve hayal gücünü zorlaştıran ve sorgulatan bir alana sürükler. Önemli bir başarıya ulaşmış Ferhangi Şeyler adlı oyunu ele alındığında, metnin her temsilde güncelleniyor oluşu yine Geleneksel tiyatroya işaret ediyor. Ferhan Şensoy oyununu her seferinde oynayacağı mekana, döneme ve en önemlisi seyirci topluluğuna göre yeniden şekillendiriyor. Oyunun ikinci perdesinde; gazete haberleri hakkında yorum yaptığı bölümde her oyunda gündemi belirleyen manşetlerin anlatımında bunu gerçekleştiriyor. Esasında güncelden bahsedilen oyunun ikinci perdesindeki güncel olan haber akışıdır. Şensoy oyunun başarısını bu günceelliğe dayandırmıştır: “Ben iki üç saat gazete çalışıyorum. Oyunu belki de bu kadar yıl taşıyan, tekrar tekrar izlenmesini sağlayan da budur. Mesela şöyle izleyiciler var; gazeteler bittikten sonra çıkıyor gidiyor. Orayı seyretmeye geliyor” (Mimesis Dergi, 2013).

Mustafa Sekmen ise Ferhangi Şeyler adlı oyunundan yola çıkarak bulunduğu tespit şu şekildedir:

Bir insanın bir oyunu yazması yönetmesi ve oynaması onu meddah yapmaz. Bir oyuncu bir oyun yazmış olabilir ve rejisini kendisi yapıp oynayabilir. Ama şunu söylemek gerekir. Seyirciyle birlikteyken, bir olayı anlatırken, oyunu seyirciye göre tekrar yazması onu meddaha yaklaştırır. Ferhangi Şeyler’de de olduğu gibi. Oyunu zamana göre, yere göre, okuduğu gazeteye göre oynarken yeniden yazıyor. Ve rejii de tekrar biçimliyor. İşte bu kullandığı bir meddah özelliğidir. (53)

Sekmen yine oyunun sahnelenme sayısı ve başarısı üzerine ise şu tespitle bulunur:

Bu sayıya ulaşmasında birkaç neden var. Geleneksel Türk tiyatrosu formunu kullanması elbette etkili. Çünkü güncellik var, olayın tekrar işlenmesi var, kendine has yaratıcılığı var, kendine has bir dili var. Geleneksel Türk tiyatrosu Türkiye’de var olan tiyatro estetiği içerisinde alternatif bir yerde duruyor. Ferhangi Şeyler’de seyirciyle interaktif bir oyun oynanıyor ve böylece seyirci oyundaki geleneksel kodları da yakalamış oluyor. (54)

Ferhan Şensoy, klasik anlayıştaki tiyatronun dışına çıkabilmiş bir sanatçı olarak gelenekseli es geçmeden, özgün oyunlar üretmiştir. Eski ile yeni arasındaki köprünün temelini atabilmiş ve bu bileşimi izleyicisine eserleriyle verebilmiştir. Bireyden topluma kadar gelişen süreçte, sorunları oyunlarında görmek mümkündür. Kendi yarattığı üslubunu ve güçlü dilini kullanabilen Şensoy tüm bu çerçeveye oturttuğu repertuvarını bütünlüklü bir biçimde izleyici karşısına sunar. Şensoy’un repertuarını oluşturan oyunların konuları, eleştirel bakışı, kimi kesimi rahatsız etse de toplumsal sorunları malzeme olarak kullanmaktan hiçbir dönem vazgeçmemiştir. Tiyatro muhaliftir, muhalif kalacak, fikriyle oyunlarını oluşturmuş ve izleyici kitlelerini yaratabilmiştir. Batı tiyatrosuyla gelenekseli birleştiren Şensoy hiçbir dönem toplumdan, ait olduğu yapıdan, yetiştiği kültürden kopmamıştır. Osmanlı’dan devralınan ortaoyununu dönemine uyarlayarak sivri diliyle toplumdaki birçok yanlış eleştirmiş ve ince dokundurmalarla politikadan sanata uzanan çizgide her konuya el atmıştır. Özellikle göndermelerle anımsatılan ironik yapılanmalar güldürünün ekseninde siyasetin içyüzünü gözler önüne sermiş ve siyasetin toplumda bıraktığı izleri izleyice dile getirmiştir. Sanatçı zeki bir dilin altında düşünen insanın portresini çizmiştir.

Batının etki alanı göz önünde bulundurulduğunda, günümüzdeki ödenekli yahut ödeneksiz tiyatrolar farketmeksizin, Geleneksel Türk tiyatrosunu ancak alternatif bir seçenek olarak görmektedir. Buna karşı Ortaoyuncular, Ses-1885’de Türk tiyatrosu namına başka bir geleneği de günümüze taşıyor olması bakımından kıymetlidir.

Ses-1885 adlı tiyatro salonuna sahip çıkan Şensoy, en kıymetli değer olarak sayılabilecek sosyal hafızayı da canlı kılıyor. 2019’da İKSV’nin Ses Tiyatrosu’nda düzenlediği 23. İstanbul Tiyatro Festivali Onur Ödülleri Metin Deniz ve Ferhan Şensoy’a verilmesi, tören için salonun Ses Tiyatrosu olarak seçilmesi kuşkusuz, bu

tarihi tiyatroyu yaşatmak için Ferhan Şensoy'un yıllardır verdiği mücadeleye duyulan saygının göstergesidir.

#### 4.1.5.2. Geleneksel Tiyatro'nun Sembolü Olan "Kavuk" Ses-1885'te

Doğaçlama yahut oyun ortaya koyma şeklinde ifade bulan Tuluat, Geleneksel Türk tiyatrosunun her alanında görülmekle birlikte, başlı başına bir türdür. Bu oyun kimi zaman ortaoyunu, kimi zaman Avrupa tiyatrosundan etkilenecek ya da halkın hoşuna gittiği konulardan esinlenilerek izleyiciye sunulmuştur. Bu sebeple Kavuklu Hamdi, Kel Hasan, Naşit gibi sanatçılar hem tuluat aktörüdür hem de ortaoyunu sanatçısıdır. Bu durum tuluat ve ortaoyununun yakınlıklarını, birinden ötekine geçmenin kolay olabildiğini göstermektedir. Tuluat tiyatrosunun önde gelen temsilcisi, ortaoyununda da büyük ün yapmış Kavuklu Hamdi Efendi'dir. Kavuklu dışında Cumhuriyet öncesi dönemde tuluat tiyatrosunun meşhur oyuncular, Abdürrezzak, Küçük İsmail, Kel Hasan ve Ali Rıza olmuştur. Cumhuriyet'ten sonra Naşit (Özcan), İsmail Dümbüllü, Şevki Şakrak gibi sanatçılar tuluatın önde gelen sanatçıları olarak yer almışlardır (Nutku, 1975:122, Düzgün, 2000:63-69).

Şensoy'un tiyatro anlayışının içerisinde geleneksel tavrın ifadesi Ses-1885'in kimliğinin şekillenmesinde önemli bir katkı yaratmıştır. Bu bağlamda Geleneksel Türk tiyatrosu kapsamında Şensoy'u günümüzde bir temsilci olarak görebiliriz. Geleneksel tiyatronun sembolü olagelen kavuk geleneği bu duruma kanıttır. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde geleneksel tiyatronun son temsilcisi görülen Kel Hasan Efendi'nin kavuğudur. Kavuk, Kel Hasan'dan İsmail Dümbüllü'ye ardından ise Münir Özkul'a geçmiştir. Münir Özkul ise gelenekseli başarıyla güncelle taşıdığını düşündüğü Şensoy'a devrederken: "Öncelikle geleneksel bir kokusu olması lazım yapılan tiyatronun. Aynı zamanda çağın koşullarına uyması lazım. İşte Ferhan'ın yaptığı en önemli şey çağdaştırabiliyor gelenekseli" sözleriyle kavuğu takdim eder (Gürün 2007). Kavuğun Şensoy'a geçmesi Geleneksel Türk tiyatrosu'nun temsilciliğini taşıdığının başka bir göstergesidir (Bkz. Ek G). Kendisi de kavuğun bu süreçte yüz yıldır ayrılmadığı Ses Tiyatrosu'nda kalması gerektiğini ifade ederek kurduğu Nöbetçi Tiyatro'da talebesi olmuş ve uzun yıllar aynı sahneyi paylaştığı Rasim Öztekin'e kavuğu 2016 yılında devretmiştir.

Münir Özkul kavuğu Şensoy’a verme sebebini şöyle ifade eder: “Beraber oynadık. Turgut Özal’la ilgili bir tuluat yaptım. O zaman ‘Ya bak orda mı geldi aklına’ dedi. ‘evet’ dedim. ‘Bana hiç olmuyor öyle bişey’ dedi. ‘Ben ortaoyununda her şeyi kıvırdım. Bu tuluat denen şeyi kıvıramadım’ dedi. Ezberlediğim şeyin oyuncusuyum. Hâlbuki ortaoyuncu böyle olmaz, böyle senin gibi olur. Dümbüllü de böyleydi” (İskender, 1998: 9). Anlaşıyor ki gelenek ve sanatçılar tuluat yapabilme özelliğine ayrıca tiyatro da aktif olarak çalışma koşuluna önem vermiştir. Bu bağlamda gelenekselin çağdaştırılması, Şensoy’un atılımları, üretimleri oldukça önemlidir. Kendi tavrını belirleyerek, geleneksel olana da sırt çevirmeden, usta çırak anlayışına hakim olan Şensoy; kültürü ve geleneği müessesesi bünyesinde barındırmıştır.

## 5. SES TİYATROSU’NDAKİ DÖNÜŞÜMÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Ses Tiyatrosu’nun tarihçesi bölümünde kronolojik olarak içeriksel yapılanması göz önünde bulundurularak 1885’ten günümüze ne şekilde vardığı detaylandırılmıştır. Yalnızca tarihi bir tiyatro salonu olma özelliğiyle değil de beraberinde sahnede soluk almış sanatçıların varlıkları da mekânı kıymetli kılmaktadır. Sanat ürünü, yeşerdiği dönem içerisinde ve toplum şartları gibi çeşitli etmenlerle şekillendiğı gibi sanat yönetimi kavramı da bu tip etmenlerin etkisi altına kalmaktadır. Özel Tiyatrolar, Türk toplumunda tiyatronun var olduğı tarihten bu yana genellikle özel kuruluşların eylemi gayretiyle oluşmuştur. İlk etapta “kol” ismi verilen topluluklar, esnaf loncalarının “temaşa” kolları, sonraları “orta oyun takımları” ve “tulûat tiyatroları” tanımlamalarıyla hep özel tiyatro niteliğindedirler (Ergün, 2010: 62). Bu sebeple tiyatro sanatındaki sanat yönetimi anlayışının yapılanması tiyatro insanların girişimleriyle yön bulmuştur demek yanlış olmayacaktır.

Ses Tiyatrosu kurulduğı ilk dönem Pera Sirki olarak anılmakta ve sirk gösterileriyle kapılarını izleyiciye açmaktadır. Bu durumda yine dönemin izlence hâkimiyeti baskındır. Türk dram sanatının ve seyirlik oyun geleneğinin oluşmasındaki kaynakların çeşitliliğı hakkında bahsedilmişti. Osmanlı’da da azınlık

konumunda olan Yahudiler hokkabazlık ve soytarılık türleri alanında örnekler vermiş ayrıca Türk dram sanatını da etkilemişlerdir (And, 1985: 9,12,21; Nutku, 1987: 1). Sözsüz seyirlik oyunlar adı altındaki sirk gösterilerinin oluşmasında ise Bizans İmparatorluğu'nun mimus oyuncularının etkisi bulunur (Nutku, 2012: 23).

Bu dönem Pera Sirki'nin işletmecesi olarak İspanyol Luis Roca Ramiraz olduğu kaynaklarda yer almaktadır. Ramiraz'ın salona getirmiş olduğu sirk gösterileri oldukça ilgi görmüş ve ard arda yeni gösterilere ev sahipliği yapmıştır. Salonda yer alan sanatçıların çoğunlukta yabancı ve turne vasıtasıyla İstanbul'a geliyor oluşları önemlidir. Gösterilerin sürekliliği ise izleyicinin salonu doldurduğunun kanıtı niteliğindedir. Türk sanatçıların ise nadiren de olsa salonda görmekteyiz. Sirk gösterileri ise 1904 tarihine kadar devamlılık sağlayabilmiştir (Hayat Tarih Mecmuası, 1972: 9).

Bu hususta sarayın desteğine değinmekte yarar vardır. Nasıl ki batılılaşma eylemlerinde padişahın girişimleri önemliyse, tiyatro konusunda da durum aynı şekilde işler. Sirk sanatı, özellikle islam kültürü sebebiyle pek fazla yol kat edememiştir. Din ile karşı karşıya getirilen sirk ve tiyatro sanatı, özetle şöyle bir sürece maruz kalmıştır. Dönemin padişahı II. Abdülhamid salondaki gösterilere sık sık dahil olmaktadır. Ayrıca sirkin yöneticisi Ramiraz'e de takdim ettiği Mecidi Nişanı ile sarayın desteğinin somut birer göstergesini sunmuştur. Bu gösterge sarayın da desteklediği sanatın gelişmesine yol açacaktır. Şark Gazetesi'nin "Türkçe tiyatronun şer'en caiz olmadığını" ifade etmesi üzerine, başka bir dergi: "Eğer böyle olsaydı hiç Padişah Fransa'dan, İngiltere'den en usta oyuncularını sarayına getirir, tiyatroların açılmasına izin verir, Abdürrezzak gibi oyuncularını değerlendirir, sarayına tiyatro yaptırır mıydı? Padişah ve halife günahı bilmez miydi?" şeklinde cevap verir (And, 1999: 206).

Türkiye'de bir sanat dalı olarak gelişim gösteremeyen sirk sanatı, Nutku'ya (2012), göre tiyatro sanatı ile şöyle şekillenmelidir:

Tiyatro ve sirk dünyaları artık birleşmiştir. Tiyatronun da daha fazla görselliğe yöneldiği çağımızda tiyatro oyunculuk eğitimi üzerindeki uygulama tekniklerimizi yenilememiz gerekmektedir. Başlangıcından beri tiyatronun temel öğelerinden biri olan hareket üzerinde daha fazla durmamız gerektiği artık kuşku götürmeyen bir gerçektir. (25)

Ses Tiyatrosu'nun 1885 yılında açıldığı dönemde Osmanlı Devleti'nin başındaki padişah sanata olan düşkünlüğüyle de bilinen sultan II. Abdülhâmid, şehzadelik döneminden itibaren tiyatro seyretmeye düşkün, padişah olduğu süre boyunca da Yıldız Sarayı'na yaptırdığı tiyatrolarda oyunların sahnelenmesine imkan vermiş ve tiyatronun da hâmisi olmuştur. Bu dönem yine ekip ve salonların çoğaldığı da bilinmektedir (Yum, 2009: 102).

Henüz Avrupa'da dahi yeni tanınmaya başlayan sinema ile de Abdülhâmid'in ilgisi fazlacadır. Bir Fransız tarafından tanıtılan sinematograf sarayın ilgi odağı haline gelmiştir. 19. Yüzyılda İstanbul'da eğlence ve sanat ortamına tiyatro, opera ve konserlerden sonra sinema da dahil olmuştur. Geleneksel sanatlarla başlayan ardından Batının etkisiyle şekillenen zengin bir kültürel hayat oluşmaya başlar. Unutmamak gerekir ki Darülbeyt'in kurulduğu tarihe kadar tüm sanat mekanları bireylerin kişisel gayretleriyle var olabilmıştır. Osmanlı sarayının desteği çeşitli kaynaklarda belirtilmiş olsa da somut birer veri olarak günümüze ulaşmamıştır. Bu sebeple Ses Tiyatrosu'da İstanbul çevresinde yeni yeni şekillenmeye başlayan sanat türlerinin etkisi altında kalır, dönemin getirisi olan yeni türlerin denenerek sonuca varılması kaçınılmaz olmuştur.

İşletmeci Ramiraz 1904 yılında salonu yenilemeye karar verir, bu yenilemenin esas sebebi sirk sanatının azalması üzerine salonun tiyatro sanatına uygun hale getirilmesi hedeflenmiştir. Ses Tiyatrosu'nun hakkında genel bilgilerin verildiği başlıkta da değinildiği, salon tiyatroya uygun hale getirilmiş olsa da kolay kolay tiyatro topluluklarının ilgisini çekmez. Bu geçiş sürecindeki bilinenler, işletmeci Ramirez'in sirk ve varyete gösterilerine sebebiyle devam ettiğidir. Ramiraz salonun işletmesini 1906 yılında J. Quilichini'ye devreder. İlk olarak salonun ismini Varyete olarak değiştirir ve varyete gösterilerine yer verir. Fransa'dan "Gardet-Santin" topluluğun ilk kez bu dönemde oynamasının ardından topluluklar başka bir salona geçiş yapar. Quilichini dönemi uzun soluklu olamamakla beraber yaşadığı döneme dair nitelikli bir bilgiye rastlanamamıştır. Ardından 1907 yılının gazete ilanlarından anlaşıldığı üzere Beyoğlu bölgesindeki çoğu mekanın işletmesini yürüten Lehman ve Ortakları'na geçtiğini öğreniyoruz. Lehman'ın bu dönemde ve sonraki yıllarda da bir çok tiyatro salonunu da yönettiği bilinmektedir. The Royal View Sineması, aynı yıl temmuz başında Varyete Tiyatrosu'nu kiralar ve royal view

patentiyle salonda film gösterileri sergilenir. Filmlere olan ilgi sebebiyle salonda gösterimlere devam edilmiştir.

Bu değişimlere bakıldığında salonun henüz sanatsal ve yönetsel çerçevede bir düzene giremediği anlaşılmaktadır. Özellikle Cumhuriyet'in ilanına kadar olan 15 yıllık süre zarfında salon belli başlı işletmeciler tarafından yönetilse de turne mekanı olarak anılmakla yetinmiştir. Yalnız turne mekanı olarak anılmanın negatif yönü, salonda yönetsel sürekliliğin oluşmasını engellemesidir. Bu dönemdeki diğer tiyatro salonlarında sahne alan tiyatro topluluklarına bakıldığında, çoğu Türk tiyatrosuna yön veren kişiliklerin bu mekanlarda yer aldığı gözlemlenir. Bu mekanların tarihsel getirisi sebebiyle de yerleşik bir düzene sahip olmaları, Ses Tiyatrosu'nun turne mekanı olarak kalmasına yol açmış bir varsayım olarak öne sürülebilir. Buna karşılık dönemin avantajı bölgede azınlıkların sanata olan ilgisinin süreklilik arz etmesidir. Özellikle Fransız ve Yunan tiyatro toplulukları sezon boyunca turnelerini bu mekanda gerçekleştirmiş, izleyici ise salondaki gösterileri doldurmuştur. Yazları ise yine sinema gösterilerine devam edilir.

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde salon çalışma şeklini devam ettirir ve isim değişikliğine uğrar ve Fransız Tiyatrosu olarak anılmaya başlar. Salonu önemli bir işletmecinin devralması yönetim ve içeriksel olarak seyrinin değiştiğini gösterir. Selanikli ve yahudi kökenli, Saray ve İpek Sinemaları'nın sahibi olan empresaryo Hügo Arditi, Ses Tiyatrosu'nu Fransız Tiyatrosu olarak anılırken yönetimini elinde bulunduruyordu. Arditi'nin Türk tiyatro yönetimi alanlarındaki yeri önemlidir. Tiyatro organizasyonlarına 1904'lü yıllarda başlayan Arditi başka Fransız Tiyatrosu olmak üzere, Gardenbar, Tepebaşı Tiyatrosu, Küçük Sahne gibi kıymetli mekanların yönetimini gerçekleştirmiştir (Radikal, 2006).

Özellikle Ramazan aylarında tüm mekanların dolduğu kaynaklar tarafından bilinmektedir. Ramazan ayları eğlence zamanı olarak nitelendirilir, iftar sonrası insanlar eğlence alanlarını doldurmaktadır. Arditi'nin Fransız Tiyatrosu'nun yönetiminin başında olduğu 1925 Ramazanı hakkında ilgili şu örnek önemli bir ifadedir. Oyuncu olan Raşit Rıza Bey'in tiyatro topluluğu 1925 yılında Ramazan gösterilerini Fransız Tiyatrosu bünyesinde sahnelemek ister. Arditi efendinin ise bu teklif karşısında bir şartı vardır. Ermeni asıllı oyuncu Eliza Binemeciyan'ın topluluğa



katılmasını Raşit Rıza Bey'den talep eder. Vasfi Rıza Zobu bu anıyı şöyle değerlendirir:

Eliza Binemeciyan İstanbullu seyircilerin çok iyi tanıdığı bir sanatçıydı. Bundan dolayı Arditi Efendi'nin teklifi, tam bir iş adamı görüşünün neticesiydi. Muhaberesi, anlaşma şartları Arditi'ye bırakıldı. Tek bir Ramazan ayı ve üç gün bayram içindi bu anlaşma... O ne istedi? Arditi Efendi ne miktarını münasip gördü? Anlaşma sonunda kendisine ne ödendi? Bilmiyorum. Ama 1925 yılında Fransız Tiyatrosu'nda Ramazan temsilleri tıklım tıklım dolu geçti. (2)

Zobu'nun da ifade ettiği gibi Arditi'nin bu şartı yönetsel açıdan iyi bir hamleyle örnektir. Seyirciyi salona çekebilmek ve tanınırlığı arttırabilmek adına koyduğu şart görülüyor ki etkili olmuştur (Akçura, 2008). Özellikle Ramazan aylarında Türk tiyatro topluluklarının gösterileriyle oluşan repertuar, sezonun diğer aylarında yine yabancı toplulukların oyunları ile dolmuştur. Bu hususta emperzaryo Hügo Arditi'nin farkı ön plana çıkmış, salona getirdiği ün yapmış topluluklar büyük ilgi görmüş ve yine bu dönem salonun tanınırlığı artmıştır.

Yazar Gökhan Akçura TRT Akademi Dergisinin (2016) ilk sayısına verdiği röportajda eğlence söktörünü biçimlendiren, elinde bulunduran kişiler için şöyle bir demeç vermiştir:

Batılama süreci bildiğiniz gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılında başlıyor. Bu sürecin eğlence yönü de yine 19. yüzyıl içinde biçimleniyor. Opera, bale, tiyatro, konserler, balolar, sirk, giderek sinema... Bu eğlence türlerinin de tüketicisi İstanbul'un özellikle Pera bölgesi ve civarında oturan gayrimüslim İstanbul vatandaşları ve Türkiye'de yaşayan yabancılar. Bunlar için "eğlence sektörü" oluşturmaya çalışanlar da, doğal olarak aynı kökenden geliyor. Bir zamanların en ünlü emperzaryoları Jean Lehman, Hügo Arditi ve Fernando Franko; Rum ve *Yahudi* asıllı İstanbullular. Bu durum, İstanbul'un (ve Türkiye'nin) "Türkleştirilme" sürecinin tamamlanmasından sonra değişiyor. 1960'lardan sonra ne organizatör olarak, ne de seyirci olarak "gayrimüslim" kalmadığı için ortada, bu işi Türkler götürmeye başlıyor. (288)

Yine Arditi'nin yönetimindeki bu süreçte Şehir Tiyatrosu'nun Fransız Tiyatrosu'nu kiralaması hem salon gelirini arttırdığı gibi hem de izleyici tanınırlığının artışına neden olmuştur. Şehir Tiyatroları'nın operet sahnesi aradığı dönem Fransız Tiyatrosu'nu kiralamasıyla salonda operetlere yer verilmeye başlanır. Operetlerle beraber komedilerin de sahnelenişi izleyici arasında salonun Operet ve Komedi Sahnesi olarak anılmasına yol açmıştır. Şehir Tiyatroları 10 yıl boyunca bu sahnede varlığını göstermiştir (Eskitaş, 2018: 53). Bu kiralamanın reklam haricindeki en somut getirisi elbette finansal boyutudur. Özellikle gişe gelirleriyle ve kişisel girişimlerle geçinen tiyatrolar için bu kiralama önemlidir.

Özel tiyatroların finansal boyuttaki zorlukları çeşitli zorluklara yol açtığı görülmektedir. Devlet tarafından destek göremeyen bu tiyatrolar Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren belediyelere vermiş oldukları vergiler sebebiyle de başka bir yük taşımaktadır (Ergün, 2010: 75). Bu bilgiler önderliğinde Şehir Tiyatroları'nın 10 yıl boyunca varlığını bağımsız sürdüren Fransız Tiyatrosu'nu kiralaması salonun sürdürülebilirliği açısından kıymetli hale gelmiştir.

Güllü Agop'un padişah'tan aldığı ferman içerisinde operet oynama izni konusunda bir madde bulunmaması sebebiyle bu dönem operetlerin çoğalmasına sebep olmuştu (Sevengil, 1934: 64). Operetlerin izleyici tarafından takdir görmesi sebebiyle yeni eserler ortaya konulmuştur. Avni Dilligil'in Lüküs Hayat adlı opereti, yine Dilligil'in Ses Tiyatrosu Operet Topluluğu adlı ekibin İstanbul operet yaşamına olan katkısı yadsınamaz. Ayrıca Dilligil'in topluluğu Şehir Tiyatroları'nın başarısını geride bıraktığı da belirtilmiştir (And, 329). Lüküs Hayat adlı eserin günümüzde dahi ilgi çekecek nitelikte olması dönem sanatçılarının başarısının göstergesidir. İçeriksel ve yönetsel bir kararla ortaya çıkabilecek, iz bırakmış bu projeler Türk tiyatrosunun gelişimine yön vermiştir.

Arditi, Fransız Tiyatrosu'nu 1942 yılında Sami Kazım Koray'a devreder. Şehir Tiyatroları'nın anlaşması devam ederken yeni işletmeci Koray'la anlaşamaz ve Tepebaşı'daki Ses Sineması'na taşınır. Artık bu dönemde operet devri son bulmaya başlar. Şehir Tiyatroları'da Komedi Sahnesi'ni buraya taşır ve isim takasıda yaşanmış olur. Böylelikle salonun adı Ses Sinema ve Tiyatrosu olarak anılmaya başlar. Kışın oyunlar sahnelenirken yaz aylarında ise film gösteri devam eder.

Cumhuriyet ilkeleriyle şekillenen 60'lı yıllara gelindiğinde sanat kurumlarındaki yönetim anlayışı da büyük oranda şekillenmiştir. 27 Mayıs 1960 darbesi ve ardından kabul edilen 1961 Anayasası önemli bir dönüm noktası olmuştur (Erdoğan, 2008: 192). Epik, politik ve absürt tiyatrodan örnekler de Türk izleyicisine sunulmaya başlanmıştır (Buttanrı, 2010: 63). Özel tiyatroların çoğaldığı bu tarihlerde tiyatronun toplumsal işlevi ön plan çıkar, tiyatrolar politik duruşlarını eserlerinde yer vermeye başlar. Anayasal olarak sanat özgürlüğünün güvence altına alınmasının beraberinde sanat alanının mevcut sorunları gözle görülür hale gelir. Bu sorunlar kamuoyu ile paylaşılır ve topluluklar taleplerini bu dönemde ifade etmeye başladığı görülür (Bek, 2008: 71).

1955'li yıllarda Batılı modeli örnek alan Dormen Tiyatrosu kurulur ve diğer topluluklara nazaran doğurgan bir tiyatro olan Dormen'ler 1960'lı yıllarda kök salmaya başlamıştır. Haldun Dormen'in 1962'de salonun işletmesini devralması Dormen Tiyatrosu olarak anılmasına, Dormen tiyatro anlayışının içerikleriyle repertuarın şekillenmesine yol açmıştır. Dormen tiyatrosunun o dönemden itibaren en belirgin özelliği tiyatro alanına getirdiği disiplin ve düzen anlayışına sahip oluşudur. Amerika'da eğitim gören Dormen, tiyatrodaki disipline oldukça önem verirdi. Oyuna vaktinde başlamak, tiyatro sanatına ve dönemine uygun işler üretmek Dormen için kıymetliydi (Aksoy, 1958: 4).

Dormen dönemine kendi başlığı altında da değinildiği üzere salonun fiziki koşullarını sağlamlaştırmakla işe başladığı görülür. Dormen Tiyatrosu repertuarını klasik eserlerle oluştursa da metinlerine batının etkisiyle yenilikçi bakış açısı hakim etmiştir. Bu dönemlerden itibaren kendi sanatsal kimliğini bu yönde geliştiren Dormen, günümüzde de bu anlayışa hakim eserleri sahnelemeye devam etmektedir. Repertuarına müzikal türünü dahil etmesi yönüyle öncü bir tutum sergiler (Erkoç, 2002: 12). Tercih ettiği oyunlarda, topluluğun bünyesindeki sanatçılara bakıldığında belli bir planın ve yönetim anlayışının hakim olduğu gözlemlenmektedir. Dormen topluluğu da gişe gelirleri ile kurumu yönetmesi bakımından dönemin tiyatro salonlarının başarısına örnek oluşturabilir.

Ülke yönetimindeki ard arda yaşanan değişiklikler siyasi yaşamın istikrarsızlaşmasına yol açmış ve 70-80 yılları arası dönemi etkilediği gözlemlenmektedir. 1971 askeri müdahalesi ile şiddet içinden çıkılmaz bir hal

almıştır. Değişen iktidarlar, üniversitelerde oluşan sağ-sol gruplarının eylemleri dönemin karmaşasının göstergesidir.

Kültürel ve toplumsal düzeydeki değişimler, sanayileşmenin doğurduğu sorunlar, köyden kente olan göçler, teknoloji ve iletişim alanındaki ilerlemeler ve tüm bunların etkisiyle var olan yan etmenler, 70'lerden önceye dayanan oluşumun devamını getirmiştir.

1970'lerde yaşamı etkisi altına alan önemli faktör televizyonun yaygınlaşmaya başlamasıdır. Bu faktörün en belirgin özelliği, iletişim imkanlarının artması ve taraflı yayın sebebiyle devletin politikalarını topluma doğrudan yapabilecek oluşudur. Bu yenilik toplumun eğitilmesi, devlet-toplum arasındaki bağın güçlendirilmesi yönünde araç olarak görülmüştür. Televizyonun yaygınlaşması ile de radyo arka planda kalmış ve bu durum "halk gördüğüne inanır" düşüncesi ile ifade edilmiştir (Oskay, 1971: 50-51; Toprak, (1998) 2002: 378). Ayrıca televizyon toplumun eğlence anlayışına da etki etmiş, o dönem TRT'de yayımlanan çoğu Amerika kaynaklı diziler yeni izlence anlayışları ve alışkanlıkları doğurmuştur (Tunç, 2001: 85-122). Reklamcılık sektörü de televizyon ile başka bir yöne evrilmiştir. Önceden gazetelerin tekelinde olan reklam, televizyon ile artık daha kalabalık kitlelere doğrudan ulaşım sağlamaya başlamıştır (Toprak, (1998) 2002: 378). Televizyon sinema sektörü bakımından da önemli bir ilerleme yaşatmıştır. 70'li yıllara hakim sansür sorunuyla başa çıkmaya çalışan sinema sektörü, hem ekonomik sıkıntıları aşma hem de televizyon ile yarışmak zorunda kalmıştır (Okan, 1974: 4-5; Metin, 1975: 10). Bu rekabet ortamı sinemada seks filmleri gösteriminin başlamasına, niteliksiz içeriklerin sunulmasına sebep olmuştur (Evren, 1975: 4).

Haldun Dormen'nin Ses Tiyatrosu'nun işletmesini bıraktığı bu çalkantılı dönemde salon, bahsedilen tüm bu süreçleri yaşamak zorunda kalmıştır. Özellikle Beyoğlu civarı, konumunun getirisiyle de güvensiz bir bölge olmuştur. Yaşanan çatışmalar, protesto gösterileri, boykotlar, sıkıyönetim uygulamaları izleyicinin ayağını bu bölgeden kesmiştir. Televizyonun varlık bulduğu ve toplumun sokaklardan kaçır olduğu bu süreçte izleyici algısını başka yöne çektiği anlaşılmaktadır. 1972'de Dormen Tiyatrosu'nun salonu terk etmesinin ardından, salon varlığını sürdürebilmek adına seks filmleri furmasına dahil olduğu gözlenmektedir.

17 yıl süre boyunca sinema olarak hizmet veren salon, 1989 yılında Ferhan Şensoy tarafından bir bölüm hissesi alınmıştır. Salon ilk etapta tadilatın geçirilerek tiyatro oyunlarının sahnebilmesi adına uygun hale getirilmiştir. Bu tadilat masraflarının ise 90 günlük Ferhangi Şeyler turnesinden kazanılan gelirle yapıldığı bilinmektedir (Çakmak, 2015). Ferhan Şensoy'un Ortaoyuncular adlı tiyatro topluluğunun adından da anlaşılacağı üzere geleneksel olan yapıya önem verdiği görülmektedir. Oyun seçimleri ve sahneleyiş biçimleri doğrultusunda sanatsal anlamda bir bütünlük oluşturmuştur. Bu bütünlük yönetsel açıdan Ortaoyuncular vasıtasıyla Ses Tiyatrosu'na kimlik kazandırmıştır.

Sanat içerikli konularda estetik algı, siyasal yahut toplumsal yapının boyutlarıyla ele alınmakla birlikte, sanatı üreten ve yöneten kurum ya da bireylere maddi etkisinin gerçekliği yadsınmamalıdır. Bu gerçeklik olduğunca göz ardı edilen fakat bir o kadar da önem arz eden finansal boyutu işaret etmektedir. Ayrıca, bilinçli bir uğraş sonucu ortaya çıkan sanat ürününün, ticari bir “meta” olduğunu tanımlayabilmek adına ortak bir ifade anlayışı bulunmamaktadır (Taygun, 2013: 127).

Özel tiyatrolardaki gider kalemlerinin yüksek oluşu çoğu zaman kısıtlı imkanlar dahilinde üretime (dekor-kostüm) sevk etmiştir. Bu durum oyun biletlerinin yüksekliğine de yol açmaktadır. Ödenekli tiyatrolarda ise özel tiyatrolara oranla sahnelenen eserlerde daha zengin ve kalabalık bir kadroyla üstelik düşük bilet fiyatlarıyla oyun sahnelenmesi eşitsizliğe yol açmaktadır. Eşitsizliği belli oranda yok edecek faktör devlet teşviğidir. Tiyatro üretiminin maliyeti gelirin oldukça üzerinde kalmaktadır. Bu sebeple devlet teşviği olmaksızın varlık göstermeleri güçtür. Maliyetin azalması muhakkak ki bilet fiyatlarının azalmasına ve daha fazla kişiye ulaşımı kolaylaştıracaktır. 1982 yılından itibaren çıkan yönetmelik ile Ferhan Şensoy'un topluluğu Ortaoyuncular'da bu devlet desteğinden faydalanmıştır. Resmi gazetelerde yayımlanan bilgilerde devlet desteğinin hangi ekiplere verildiği bildirilmiştir. Bu bildiri şu şekildedir:

Özel Tiyatrolara Devlet Desteği Yönetmeliği'nin yayımlandığı 1995-1996 sezonundan bu yana özel tiyatrolar, toplam 4 trilyon 190 milyar 594 milyon TL devlet desteği aldı. Fikri Sağlar'ın Kültür Bakanı olduğu dönemde hazırlanan yönetmelik çerçevesinde, ilk yıl 57 özel tiyatroya toplam 21 milyar

950 milyon lira destekte bulunuldu. Kültür Bakanlığını İsmail Kahraman'ın yürüttüğü 1996-97 sanat sezonunda özel tiyatrolara yapılan yardımın miktarı artırıldı. Bakanlık 74  zel tiyatroya 37 milyar 300 milyon lira yardım yaptı. Buna göre, 1996-97 sanat sezonunda para yardımı almak için bakanlığa başvuruda bulunan 53 profesyonel tiyatrodan 38'i yardım almaya hak kazandı. Profesyonel tiyatrolara toplam 29 milyar 900 milyon lira destek verilirken, "Kenterler" ve Ferhan şensoy'un tiyatrosu "Orta Oyuncular", 2 milyar 800'er milyon lira ile en yüksek yardımı aldı (2006).

2004-2005 sezonun da Ortaoyuncular'ın destekten yararlanıldığı görülmektedir:

Bakanlığın değerlendirme kurulu 2004-2005 sezonu için özel tiyatrolara ayrılan toplam 1 trilyon liralık desteğin yaklaşık 860 milyar liralık bölümünü 34 profesyonel tiyatronun projelerine dağıttı. Ali Poyrazoğlu, Ankara Ekin Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar, Kenter, Ortaoyuncular ve Oyun Atölyesi'nin projelerine 44 milyar 625'er milyon lira destek verildi (2004).

Özel tiyatrolara desteğin yapılışı, "Bakanlık tiyatrolara bu yönetmelikte belirtilen esaslara göre prodüksiyonların, Bakanlıkça hazırlanmış basılı forma göre detaylandırılmış projelerine ve bu yönetmelik uyarınca eklenmiş belgelerine göre mali destekte bulunur" şeklindeyir. Topluluğun sahneyeceği prodüksiyon, bakanlık tarafından ilk etapda onay görmelidir. Ardından sunulan gider kalemlerine göre destek bütçesi belirlenmelidir. Devlet desteğinin tiyatro topluluğuna dağıtılma şekli, kurumların sanat yönetim politikalarını da etkilemektedir. Bakanlık tarafından kabul göremeyen bir tiyatro oyunu sahnelenememe ihtimaliyle karşı karşıya kalmaktadır. Tiyatronun kendi imkanları dahilinde eseri sahneleme ihtimaline karşın ise, istenilen nitelikte ve planlamada yaratım gerçekleşmeyebilir.

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün internet sayfası üzerinden erişilen bilgilere bakıldığında Ortaoyuncular – Ferhan şensoy 2013 sezonundan itibaren sahnelenen her hangi bir prodüksiyon için devlet desteği almamıştır. 2006 yılında Fername adlı oyun için 92.000.00 YTL, 2007 yılında Boşgezen ve Kalfası adlı oyun için 54.000.00 YTL, 2008 yılında 2019 adlı oyun için 63.000.00 YTL, 2009 yılında Ruhundan Tramvay Geçen Adam adlı oyun için 72.000 TL aldığı görülmektedir. 2010 yılında İşsizler Cennete Gider, 211 yılında Nasri Hoca ve Muhalif Eşeği, 2012

yılında ise Masal Müfettişi adlı oyunlar için teşvik almış fakat miktar bakanlık tarafından yayımlanmamıştır.

Tiyatro Dergisi'nde Yavuz Pak'ın 2019 yılında Nedim Saban ile gerçekleştirdiği devlet desteği konulu röportajına Pak, “Önceleri daha çok ekonomik, estetik ve etik boyutlarıyla gündeme gelen bu tartışma, son yıllarda ideolojik/politik boyutlarının belirleyici olduğu bir tartışma zemininde ilerliyor” sözleriyle giriş yapmıştır. Pak'ın yönelttiği bir soru karşısında Saban şu cevabı verir:

Bakanlıktaki bir toplantıda Genco Erkal, Ferhan Şensoy'un desteklenmediği bir Türkiye Tiyatrosu düşünülemez demiştim. Bir dönem sadece birkaç tiyatronun tekelindeydi yardımlar. Sonra genç toplulukların da önü açıldı, ancak şimdi de başka bir tekel oluşumu tehlikesi var. Tabi ki yeni girişimler desteklenmeli, ancak Kültür Bakanlığı'nın tiyatro tarihinde yeri olan köklü kurumları yaşatmak gibi bir sorumluluğu da var. AST, yıllardır Ankara'nın en köklü sanat kurumu olarak direniyor, Ferhan Şensoy, tüm kültür mirasları yok olan bir semtte Ses Tiyatrosu gibi bir binayı ayakta tutuyor. (2019)

Ek olarak Tezuçan'ın (2006), devletin tiyatro sanatı üzerinden talep ettiği vergiler adına yaptığı yorumdan söz etmekte yarar vardır:

Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinden tiyatro binasının günümüze ulaşamaması tiyatro belleğinin oluşturulamamasına sebep olmuştur. Bu noktada değinilmesi gereken bir isim Ferhan Şensoy'dur. Halep Pasajı'nın içinde 1885 yılında kurulan ve çeşitli dönemlerde operetlere ve oyunlu müziklere sahne olan mekanı devraldığında içine girilemeyecek durumdaydı. Ancak Şensoy belediyeye rüsum vergisini de ödeyerek bu mekanı günümüze kadar yaşatabilmiştir. Devletin uyguladığı kültür politikasına belki de verilebilecek en güzel örneklerden bir tanesidir. 1880'li yıllardan günümüze kadar yaşayabilmiş ender tiyatro binalardan bir tanesini kullanılabilir hale getirmeye çalışan bir sanatçıya Bakanlığın bütçesinden pay ayrılacağı yerde, tadilat dönemlerinde bile vergilendirme devam etmiştir. Kültürün sürdürülebilirliği ve korunması ana ilkeleriyle ne oranda örtüştüğü sorgulanması gereken bir konudur. (21)

Sanatsal içerik ve idari anlamda Ses Tiyatrosu'nun başında olan Ferhan Şensoy 2013 yılından beri devlet desteği almadan gişe gelirleri ile devamlılığını sürdürmektedir. 3.3. Ödenekli ve Ödeneksiz Tiyatrolar'da Sanat Yönetimi adlı başlıkta belirtildiği üzere ödenekli tiyatrolarda var olan yönetim yapılanmasına karşın özel tiyatrolarda belirli bir düzene sahip olduğu görülmemektedir. Ses Tiyatrosu'da bu yapılanma doğrultusunda sanatsal ve yönetsel kararları Ferhan Şensoy'un elinde bulundurmaktadır.

## 6. SONUÇ

Tarih boyunca insan yaşamının bir parçası olarak kabul gören “sanat” varolmayı sürdürmektedir. Bireyi ve yaşamsal döngüyü doğrudan alakadar eden sanat alanının birleştirici gücü, devletin de ilgisini bu yöne çekmiştir. Sanat Yönetimi Türkiye’de, dünyadaki örneklerden farklı şekilde, sanayi devriminin etkisi haricinde yapılmıştır. Türkiye’de daha çok ekonomik boyutuyla öne çıkan sanat yönetimi, sektörleşmenin etkisiyle de kendini var edebilmiştir. Kurumlar ve bireyler adına bu sektörleşme faydalı görülerek, gelişim odaklı çalışmalar yapılmıştır.

Türkiye’de tiyatro sanatı incelendiğinde büyük oranda gücü elinde tutan devlet faktörü karşımıza çıkar. Devlet, ödenekli ve özel tiyatrolara yaptığı destek ile tüm tiyatro kurumları üzerinde kontrol sağlayabilmektedir. Bu kontrol mekanizmasının yarattığı kaygı, sanat üzerindeki baskınlığı, sınırlılıkları yıllar boyu tartışılan bir konu olarak günümüze ulaşmıştır. Merkezi yönetim anlayışıyla ekonomik ve içeriksel olarak desteklenen devlet tiyatroları, belediyenin bünyesinde desteklenen ve şekillenen şehir tiyatroları, yine devlet destekleriyle yok olmama çabasını sürdüren özel tiyatrolar ile Türkiye’de çok başlı bir yönetim yapılanması sürmektedir. Bu yapılanma çeşitli eşitsizlikleri beraberinde getirmiştir.

Özel tiyatrolarda topluluğun kurucusuna “tiyatro patronu” vasfının atfedilmesi bir anlamda onu, sanat yönetimi sürecini yürüten kişi konumuna itmektedir. Kurum bünyesinde bulunan sanatçı, teknik çalışan vb. çalışanların seçimi, sahnelenecek oyun, harcırahlar, bütçe oluşturma, fon sağlama, reklam-pazarlama,



izleyici geliştirme gibi birçok başlığı yönetebilme süreci ile kurum başındaki kişi karşı karşıya gelmektedir.

Genel hatlarıyla izleyiciyi, sanatçı ve ürünle bir araya getirme eylemi olarak tanımlanan sanat yönetimi kavramı, sosyo-kültürel yapıdan, ekonomik faktörlerden ve daha birçok koşulun etkileriyle şekillenmektedir. Türk tiyatro tarihi boyunca ödeneksiz tiyatrolar olarak varlık gösteren yapılanmalarda sanat yönetimine ihtiyaç her daim olagelmıştır. Özel tiyatrolarda bu süreç ekonomik şartlar ve sanatsal niteliğinin getirisi ile eş zamanlı işleyemediği gözlemlenmiştir.

Özel bir tiyatro topluluğunun ve beraberinde topluluğun sahip olduğu tiyatro salonunun yönetsel açıdan ilk olarak hedefi; içeriksel olarak sunduğu bütünlük, oluşturduğu kimlik ve tüm bunları yaparken içerisinde bulunduğu toplumun seyir zevkini etkileyip, algısını kazanabilmek olmalıdır. Topluluğun var ettiği söylem ne kadar güçlü ve sürdürülebilir olursa o denli yol katedebilir.

1885 yılında kurulan Ses Tiyatrosu, kurulduğu günden itibaren her dönemin kendi sanat disipliniyle şekillenerek evrilmiş bir tiyatro salonudur. Salon var oluşundan itibaren muhakkak ki dönemlerin değişim sancısını yaşamıştır. Tanzimat dönemindeki modernleşme faktörü oldukça etkili olmuştur. Geleneksel Türk tiyatrosu türünden vazgeçilerek batılı tiyatro anlayışını sahneleme çabaları yine bu dönemde görülmüştür. Cumhuriyet'in ilanı ile beraber tiyatro sanatında batının model alınması, yabancı sanatçıların desteği ve önderliğinde yeni toplulukların kurulması, yabancı oyun metinlerinin türkçeye çevrilmesi gibi süreklilik sağlanmıştır.

Ses Tiyatrosu, 1885 yılından itibaren 1989 yılına kadar tiyatro sanatının dönüşümünden kaynaklı birçok işletmeci tarafından yönetilmiştir. 1989 yılında Ferhan Şensoy'un Türk tiyatro tarihinde önemli bir yeri olan salona sahip çıkması ve günümüze değin varlığını bu salonda sürdürüyor olması kıymetlidir. 31 yıllık süre boyunca Şensoy'un önderliğindeki Ortaoyuncular'ın Ses Tiyatrosu'nda piyasa koşullarına rağmen varlık gösteriyor olması yönetsel bir başarı örneğidir. Bu idealden hareketle günümüz piyasa anlayışında, özel tiyatro topluluklarının barındığı tiyatro salonlarında sanat yönetimi çerçevesinde oluşturdukları tiyatro anlayışı önem teşkil etmektedir. Yönetim anlayışındaki bu önem niteliksel ve niceliksel devamlılıklarının zeminini oluşturmaktadır.

Türkiye’deki özel tiyatro kurumları ideal sanat ortamının inşası ve sanatın metalaşmadan korunabilmesi yönünde bir yönetim gerçekleştirememiştir. Sanat piyasasının oluşumuyla beraber özel tiyatroların çoğalması ve üretilen sanat eserlerinin sıradanlaşmasına yol açmıştır. İzleyicinin ilgisini çekme maksadıyla tüketime odaklanarak hızla pazarlanabilir içerikler devamlılık sağlayamamıştır. Özel tiyatro topluluklarının her geçen gün artış göstermesi beraberinde ekipler arasında rekâbeti doğurmuştur. Niceliksel artışa göre nitelik bu bağlamda zayıf kalmış, küreselleşme ile de sanat ürünü satış kaygısıyla geleneksel değerlerin zedelenmesine yol açmıştır. Bunların sonucunda özel tiyatro kurumlarının günümüzde oluşturmaya çabaladıkları kimlik inşasında ilk etapta içerikleri meta olarak görmeleri, nitelikten evvel finansal faktörün ön planda olduğunu gösterir.

Ferhan Şensoy, geleneksel formu seyirciye ulaşma konusunda araç olarak kullanmayı tercih etmiş ve zemini bu şekilde oluşturmuştur. Repertuarındaki entelektüel bütünlük, geleneksel olanla çağdaş olan arasındaki bağlantıyı kurarken yarattığı dil ile eskiyi göz ardı etmeden yeninin doğmasına imkan sağlamıştır. Ödenekli ya da ödeneksiz tiyatrolarda geleneksel formun günümüzde artık alternatif bir seçenek olarak kalması Ses Tiyatrosu repertuarını bir adım öne çıkarmaktadır.

Tiyatro kurumlarının ilk etapta piyasa koşulları doğrultusunda varlık göstermeleri yerine, Ses Tiyatrosu bünyesinde Ortaoyuncular’ın 1989’dan beri izlediği yol örnek oluşturmalıdır. Repertuar tercihi, içeriksel bütünlüğü ve niteliği sağlayabilmek adına söylemlerini güçlendirme yönünde çaba sarf etmeleri gerekmektedir. Sanat Yönetimi kavramının bu anlamda günümüz tiyatro kurumlarında uygulanabilmesi, kurum ve toplulukların devamlılığını sağlayabilecekleri gibi izleyicinin de niteliksel anlamda bir sanat organizasyonu ile buluşmasına vesile olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Adorno, Teodor. & Doğan, Ç. Bülent. Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. Cogito. 2003
- Arslan, Müjde. Özgür Politika Gazetesi. 5 Ağustos 2003, s 5
- Altunbay, Müzeyyen. Türk Tiyatro Eserleri 1-5, (Zeitschritt für die Welt der Türken). Journal of World of Turks, 2014 (Süreli Yayın)
- Alkan, Hakan. “Özel Tiyatrolar ve Devlet Yardımının Önemi.” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, sayı: 14, (2004), 47-52.
- Alkan, Hakan. “1990 – 2002 Yıllar Arasında Özel Tiyatrolara Devlet Yardımının Etkisi Model Çalışma; Ankara Ekin Tiyatrosu,” Yayınlanmamış Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, 2008
- Akçura, Gökhan. “Eğlence Tarihimiz,” TRT Akademi Dergisi, (2016), Cilt: 1, Sayı:1, 288
- Aksoy, Erol. “Haldun Dormen ve Tiyatro Anlayışı”, Son Havadis. 20 Mayıs 1958
- AK Parti (2016). Tüzük: Kalkınma ve Demokratikleşme Programı. <http://www.akparti.org.tr/site/akparti/parti-tuzugu/>
- Akgül, Ozan Ömer. Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, Sayı:2, (2015), s. 156-166
- Akyüz, Kenan. Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri. İstanbul: İnkılâp Kitabevi. 2000
- Akı, Niyazi. 19. Yy. Türk Tiyatrosu Tarihi. Erzurum: Ankara Üniversitesi Basımevi. 1963
- Akıncı, Uğur. Özlem Belkis ve Semih Çelenk. Kaleminden Sahneye. 2. Cilt. İstanbul: YGS, (2003) Syf: 74
- AK Parti (21.04.2016). “Başbakan Davutoğlu’nun Sürdürülebilir Kültürel Kalkınma Programı Toplantısı’nda Yaptığı Konuşma
- Akçura, Gökhan. Aile Boyu Sinema. İstanbul: Yapı Kredi. 1995
- And, Metin. Oyun ve Bügü, 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. 2012
- And, Metin. Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri, 2. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul. 1985
- And, Metin. Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi, 2.Baskı, İletişim. 1992
- And, Metin. Geleneksel Türk Tiyatrosu, İnkılâp Kitabevi, İstanbul. 1985

- And, Metin. Osmanlı Tiyatrosu. Ankara: Dost Yayınları. 1999
- And, Metin. Türk Tiyatrosu Tarihi Cep Üniversitesi, İletişim Yayınları, İstanbul 1992
- And, Metin. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları 1983
- And, Metin. Dramatik Köylü Gösterilerinin Ritüel Niteliği, Ankara: Türk Folklor Araştırmaları Yıllığı. 1975
- And, Metin. "Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu," Sanat Dünyamız, (1999) Sayı: 74, 127-135.
- And, Metin. "Eski İstanbul'da Yabancı Sirkler", Hayat Tarih Mecmuası, s.9, 1972
- Aracı, Ebru. Ferhan Şensoy'un Metinlerinde Geleneksel Halk Tiyatrosunun Çağdaştırılma Biçimleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul. 2012
- Alus, Sermet Muhtar. İstanbul Kazan Ben Kepçe, İstanbul: İletişim Yayınları. 1885
- Aytemur, Şener. Tiyatro İşletmeciliği ve Yönetimi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 1988
- Aydın, Kemal. "Social Stratification of Culture and Leisure in Turkey". Cultural Trends, (2009) 18:4, 295-311.
- Aysun, Esra A. Sanat Yönetimi Üzerine Konuşmalar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2014
- Başbuğ, Esra Dicle. Resmi İdeoloji Sahnede: Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi. İstanbul: İletişim Yayıncılık. 2013
- Bek, Güler. Çağdaş Türk Sanatında "Ulusallık / Evrensellik" Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı:17, 117-130. 2008
- Buttanrı, Müzeyyen. Tiyatro İle Dopdolu Bir Yaşam-Hidayet Sayın ve Oyunları (İnceleme), Eser Matbaası, Eskişehir, 2008, s. 46-71.
- Buttanrı, Müzeyyen. Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 2010, sayı: 5/2, 50-91.
- Borotav, Pertev Naili. 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, Ankara, Bilgesu Yayınları. 2015
- Byrnes, William J. Managemet Arts. Burlington: Focal Pres, 2009.

Cumhuriyet Gazetesi, 9 Şubat 1982. s.1

Çalışlar, Aziz. Tiyatronun ABC'si. İstanbul: Simavi Yayınları. 1993

Çavdar, Tevfik. Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950-1995), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1996, s.331- 336

Çakırkaya, Sena. Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştiri ve Türkiye'deki Tartışmaları. Yüksek Lisans Tezi, Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 2010

Dervişoğlu, Gökçe. Yaratıcı Sektörler. İstanbul Bilgi Üniversitesi.2009

Dino, Abidin. Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar. İstanbul: Adam Yayınları. 2010

Dormen, Haldun. Anılar / Sürç-ü Lisan Ettikse / Antrakt / İkinci Perde, 2. Baskı, YKY.2017

Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı'nın Ortak Yayını, Cilt:7,1994, s: 17-18

Dürrüşehvar, Duyuran. Topkapı Saray'ındaki Tasvirleriyle Karagöz, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, El sanatları, Folklor ve Etnografya Dizisi:3, İstanbul: 2000, s.11.

Düzgün, Dilaver. Osmanlı Döneminde Geleneksel Türk Tiyatrosunun Genel Görünümü, Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitü Dergisi, 2000, Sayı 14, s.63-69

Elçin, Şükrü. Halk Edebiyatı Araştırmaları, C.1-2, Ankara, Akçağ Yayınları, 1997

Elçin, Şükrü. Anadolu Köy Orta Oyunları, 2. Baskı, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara. 1977

Erdoğan, Gülnur. Sosyal Devlette Sanat ve Sanatçının Korunması. Türkiye Barolar Birliği Dergisi, 2008 sayı: 71, 169-186.

Ergün, Selda. "1923-1960 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu'nda Özel Tiyatro Çalışmaları". Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2010, sayı: 30, 59-78.

Erkoç, Gülayşe. "Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı Ve Kimlik Arayışı," Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 1995, sayı: 12, 17-25.

Ersel, Hasan. "Kazım Taşkent: Yapı Kredi Kültür ve Sanat," İstanbul : Yapı Kredi Yayınları. 2014

Erbay, Fethiye. Sanatın Yönetimi Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.

- Erkoç, Gülayşe. “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri,” 2002
- Eskitaş, Nihan. Halk Opereti Topluluğu ve Türk müziği tarihindeki yeri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir. 2018
- Ertuğrul, Muhsin. Cumhuriyet Gazetesi, Olaylar ve Görüşler, sayı: 2
- Ertuğrul, Muhsin. “Benden Sonra Tufan Olmasın!” Yay. Haz.: Prof. Dr. Ö. Nutku, Doç. Dr. M. Tuncay, Dr. E. Sevinçli (İstanbul: Eczacıbaşı Yayınları, 1989), s. 329
- Kutluk, Fırat. Darülbeydi’de Operet (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.1989
- Eyice, Semavi. Eski İstanbul’dan Notlar, İstanbul: Küre Yayınları. 2006
- “Ferhan Şensoy Gençlere Tiyatro Öğretiyor” 2016. türknostalji.com
- Ferruh, Özder. 1980 Sonrasında Türkiye’de Muhafazakar Kimliğin Gelişimi ve Siyasal Partiler, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, s.125.
- Gerçek, Selim Nüzbet. Türk Temaşası, Kanaat Kitabevi, 1942
- Gökhan Akçura, “Emprezaryo Arditi Efendi”, İstanbul, sayı 3, 1992
- Gökmen, Mustafa. Eski İstanbul Sinemaları, İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı Kitaplığı.1991
- Güleç, Sanem Elif ve Güleç, Şefket İbrahim. Cemal Reşit Bey’le Operetlerin İzinde.1. Basım, İstanbul: Yalın Yayıncılık. 2009
- Gürün, Dikmen. Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Eleştirisine Kısa Bir Bakış. İstanbul: Habitus Yayıncılık. 2016
- Gürün, Dikmen. “Nasıl Bir Name Bu?” Cumhuriyet: 13 Mart 2007
- Gürzap, Can. “Perde Arkasından,” İstanbul:Remzi Kitabevi. 2012
- Hagoort, Giep. Art Management Entrepreneurial Style. Netherlands: Eburon Publishers, 2003.
- Haşar, Sündüz. Bir Cumhuriyet Kurumu Olarak Devlet Tiyatroları ,1980 Sonrası Ortaya Çıkan Değişim Politikaları ve Devlet Tiyatroları Sanatçılarının Geliştirdiği Yeniden Yapılanma , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2008
- Sav,Atilla. Milliyet Sanat Dergisi, sayı 568, 15 Haziran 1989

Hızal, Selda. İstanbul'un 100 Sahne Sanatçısı, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. 2012

Halide Edip, Akşam, 9 Aralık 1923 No. 1858, arşiv

Hürriyet Pazar, 4 Kasım 2001, s. 14

Hürriyet Gösteri, Temmuz 1991, sayı:128, 72 s.

İskender Elif. Yazar Ve Oyuncu Kimlikleriyle Ferhan Şensoy, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir. 1998

İstanbul Büyükşehir Belediye Tiyatroları Yönetmeliği Büyükşehir Belediye Meclis Karar No:138 Büyükşehir Belediye Meclis Karar Tarihi: 20.05.1981

Karadağ, Nurhan. Köy Seyirlik Oyunları, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara. 1978

Karaboğa, Kerem. Medeniyet, Milliyet ve Baltacıoğlu'nun "Öz Tiyatro"sı. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, 2007. sayı: 10, 10-27.

Karadoğan, Berna. "Beyoğlu'nda İlk Sinema Gösterilerinin Yapıldığı Mekanların ve Daha Sonra Sinema İçin Tasarlanan Yapıların Mekansal Gelişimi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 1997.

Karasu, Murat. Bir Ödenekli Tiyatro Modeli Önerisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanatdalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. 2014

Karaca, Şahika. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tiyatro Literatürü." Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 2016. (7/4), 143-160

Kenanlı, Gülru. İstanbul'da İlk Tiyatro Yapıları ve Taksim Sahnesi Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. 2009

Karslı, Mehmet Rauf. Devlet Eliyle Sanat ve Kamuda Sanatçı Olarak Çalışmak Devlet Tiyatroları ve Sanatçılar Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: On İki Levha Yayıncılık. 2013

Kösemen, Begüm. Türkiye'de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Alanındaki Artan Görünürlüğü. Marmara Üniversitesi İ.İ.B. Dergisi, 2012, cilt: 33, sayı:2, 145-172.

Korad Birkiye, Selen. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, 2007

- Kozanoğlu, Can. “80’lerde Gündelik Hayat”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi/Yüzyıl Biterken, İstanbul: İletişim Yayınları, cilt:3, ss.596-600
- Konur, Tahsin. Devlet - Tiyatro İlişkisi, Ankara: Dost Yayınları, 2001
- Kongar, Emre. Ben Müşteşarken. Remzi Kitabevi: İstanbul. 2006
- Kutulu, T. Comparing art management approaches in Europe and in Turkey over the art management programs of Queen’s University Belfast Ireland and Yeditepe University. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 2016
- Kudret, Cevdet. Karagöz, 1. Baskı, YKY, İstanbul. 2004
- Kültür Bakanlığı Tiyatro Ödülleri, Milliyet gazetesi, sayfa 12. 20 Aralık 1989
- Hikmet, Nazım. ”İhtilal”, Akşam Gazetesi. (22 Kasım 1924).
- Nutku, Özdemir. Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri. İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul: 1976.
- Nutku, Özdemir. IV. Mehmet’ in Edirne Şenliği (1675). İkinci Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 1987
- Nutku, Özdemir. Dünya Tiyatrosu Tarihi 2. İstanbul: Mitos – Boyut Yayınları.2008
- Nutku, Özdemir. Sirk ve Tiyatro. Sahne, Sayı: Mayıs-Haziran, 2002
- Nutku, Özdemir. Darülbedayi’den Şehir Tiyatrosu’na. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2015
- Metin, Ziya. “Türkiye’de Sinema Seyircisi: Sonunda Sabrı Taştı; Televizyona Yönelip Sorumluları Protesto Etti”, Milliyet Sanat, 154, 14 Ekim 1975, s:10-11
- Moody, E. (2005). “The success and failure of international arts management: the profitable evolution of a hybrid discipline”. Iain Robertson (ed.). Understanding art markets and management. (s. 62-84). New York, USA: Taylor& Francis Group.
- Milliyet Sanat Dergisi “Şehir Tiyatroları Nereye Gidiyor?” sayı: 19 ve 379 Sıralı, 1 Mart 1981
- Odabaşı, G. Arda, Millî Sinema Osmanlı’da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş, Dergâh Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2017.
- Ortaylı, İlber. İmparatorluğun En Uzun Yüz Yılı. İstanbul: Timaş Yayınları. 2014



- Okan, Tuncan, “Sansür ve Petrol Zamlarından Doğan Fiyat Artışları Umutsuzluk Verici Bir Sinema Mevsimi Hazırladı”, Milliyet Sanat, 99, 27 Eylül 1974: 4-5.
- Okutur, Emriye. Türkiye’de Sanat Galerilerinin Gelişiminin Sanat Yönetimine Etkisi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. 2011
- Özdemir, Nutku. “Kültür Ekonomisi ve Endüstri-leri ile Kültürel Miras Yönetimi İliş-kisi”, Millî Folklor, Yıl 21, Sayı 84, 2009i sayfa:73
- Özdemir, Abdullah. Ferhan Şensoy’un Ferhangi Şeyler Adlı Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosunun İzleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Anabilimdalı, İstanbul. 2008
- Özdemir, Nutku. Dram Sanatı, Dokuz Eylül Üniv., Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 27,28
- Pick, John and Anderton, Malcolm. Arts Administration. London: Spon Press, 1996.
- Raunig, Gerald ve Gen, Elçin. Kitlelerin Aldatılışı Olarak Yaratıcı Endüstriler. eskopdergi 2013, Sayı 4
- Sağlar, Fikret. Açılış Konuşması, I. Mersin Uluslararası Tiyatro Yönetimi ve İşletmecilik Sorunları Semineri TOBAV tarafından bastırılmıştır. Ankara 1992 sy.8, (17-18- 19 Mayıs 1991)
- Sabah Gazatesi, 24 Eylül 1917, s.4.
- Sabah Gazetesi, 16 Şubat, 2002, s 4
- Sert, Sezgi. Türkiye’de Sanat Sosyolojisi Eğitimi ve Sanat Yönetimi Alanına Etkisi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü İstanbul Bilgi Üniversitesi İstanbul, Mayıs 2015
- Sevengil, Refik Ahmet. Eski Türklerde Dram Sanatı, 1. Baskı, Maarif Basımevi, İstanbul. 1959
- Sevengil, Refik Ahmet. Saray Tiyatrosu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. 1962
- Sevengil, Refik Ahmet. Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu, 2 cilt, Kanaat Kütüphanesi.1934
- Şener, Sevdâ. Oyundan Düşünceye, 2. Baskı, Gündoğan Yayınları, İstanbul. 1996
- Şener, Sevdâ. Dram Sanatı, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları. 2003

- Şener, Sevdâ. Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu. T Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. 1963
- Şener, Sevdâ. Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Tiyatrosu, İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, 319-320 s
- Şengül, Ramazan.Yerel Yönetimler. Kocaeli: Umuttepe Yayınları. 2015
- Şener, Sevdâ. Türk Tiyatrosu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 1998
- Scagnamillo, Giovanni. Cadde-i Kebirde Sinema, İstanbul: Metis Yayınları. 1991
- Sierz, Aleks. Suratına Tiyatro: Günümüz Britanya Tiyatrosu. S. Girit (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık. 2009
- Sokullu, Sevinç. Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, İkinci Basım Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları. 1993
- Scognamillo, Giovanni. Türk Sinema Tarihi, Cilt:1. İstanbul: Metis. 1987
- Taha Toros Arşivi, Haldun Dormen Anıları, Dosya No:61, Not: Derginin "Yeni Yayınlar" köşesinde yayımlanmıştır.
- Taygun, Ali “Sanatın Ekonomi Politikteki Yeri Üstüne Düşünceler”. Sanat Emeği, sayı: 3, ss. 26-39. Şu kitapta: Haz.: Özümcan Çekiç ve Merve Elveren (2013). Ocak 1976-Eylül 1980: Kültür-Sanat Sayfalarında Gündem. İstanbul: SALT, 126-141. 1978
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014: 55-58
- Tezuçan, Deniz. Türk Tiyatrosunun Gelişiminde Kültür Politikalarının Etkisi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2006
- Tecer, Ahmet Kutsi. “Köylü Temsilleri” Çığır Mecmuası: Ankara. 1940
- Tekerek, Nurhan. Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 2001
- Tekerek, Nurhan “Tiyatromuzun Modern Tiyatroyla Kesişmesi Yolunda Gelenekselin Önemi ve Baltacıoğlu’ndan Bir Deneme: Kafa Tamircisi” Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1. Isparta: 2005 s.160
- Temel, Tamer. Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü; Tiyatro. İdil Dergisi, (26/5), 2016. 1765-1810.
- TOBAV. “1.Mersin Uluslararası Tiyatro Yönetimi ve İşletmecilik Sorunları Semineri.” Ankara:TOBAV tarafından bastırılmıştır. 1992

- Toprak, Bedirhan (Ed.), Cumhuriyet Ansiklopedisi (1923-2000)-3: 1960-1980, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, (ilk basım 1998) 2002.
- Töre, Enver. Geleneksel Türk Tiyatrosu. İstanbul: Kesit Yayınları. 2016
- Tunç, Ayfer, Bir Maniniz Yoksa Annemler Size Gelecek-70'li Yıllarda Hayatımız, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001
- Turgut, Akter, Tiyatroda Yaşam: Anılar Mahir Canova Kültür Bakanlığı, Milli Kütüphane Basımevi, Ankara 1994 sayı. 184
- Mumcu, Uğur. Dostların Gözünde 18 Yıl ". AST 18. Yıl Broşürü, Ankara 1980
- Ulusoy, Demet M. Sanatın Sosyal Sınırları. Ankara: Ütopya Yayınevi.2005
- Vassaf, M. "Fransız tiyatrosundan Türk tiyatrosuna." Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği , Toros Arşiv
- Wu, Chin-tao. Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi. İstanbul: İletişim Yayıncılık. 2005
- Yetim, Emre, Alternatif Tiyatrolarda Proje Üretiminin Verimli Bir Kaynak Olarak Kullanılmasına Bir Örnek: Galata Perform. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi: İstanbul 2018.
- Yıldız, M. Geleneksel Türk Tiyatrosu Orta Oyunu Tiplerinin Ferhan Şensoy Oyunlarında Yansıması, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Erzurum. 2011
- Yılmaz, Ayşe Nahide. Sanat ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, 2014, sayı:14, 285-315.
- Yum, Ş. "19 Yüzyılda Osmanlı- Alman İlişkisinin Müzik Alanına Yansıması", İki Dost Hükümdar Sultan II. Abdülhamid Kaiser II. Wilhelm, 97-107, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları. 2009
- Zaman Gazatesi, 10 Nisan 2012, Muhafazakârın sanat manifestosu
- Zobu, Vasfı Rıza. O Günden Bugüne. İstanbul: Milliyet Yayınları. 1977

## **ELEKTRONİK KAYNAKLAR**

<https://www.evrensel.net/haber/172378/font-size-1-ozel-tiyatrolara-destek-yonetmeligi-kalkti>

<https://www.haberler.com/emre-kinay-dan-bakimsiz-salon-tepkisi-7944055-haberi/>

<https://www.milliyet.com.tr/pembenar/ozel-tiyatrolar-ucuz-bilete-karsi-533140>

<http://www.istasy10.net/fotograf-2/retro/ses-sinemasi-1970-15-temmuz-2015>

<http://www.mimesis-dergi.org/2013/08/ferhan-sensoy-90lar-68-kusaginin-40-sene-sonra-gelen-uzantisidir/>

<http://www.radikal.com.tr/hayat/istanbulun-eski-emprezaryolari-866914/>

<http://www.devtiyatro.gov.tr/>

<https://sehirtiyatrolari.ibb.istanbul/>

<http://www.tiyatrodergisi.com.tr/tiyatrolar-devlet-destegini-tartisiyor-nedim-saban-baska-bir-tek-el-olusumu-tehlikesi-var.html>

<http://www.kultur.gov.tr>

<http://zaferyalcinpinar.com/kulturendustrisiyenidenadorno.pdf>

## 8.EKLER



## **EK A. Türk Tiyatrosu'nun Kuruluşu**



## Tiyatro Tarihi Bahisleri

# Türk Tiyatrosu

## 75 inci yıldönümü vesilesiyle

Bütün temaşa nevilerimizin başlangıçlarının eskiliği veya yeniliği bahislerini bir tarafa bırakarak; hele tiyatrunun, bugün bu kelimeden anladığımız, gördüğümüz ve bildiğimiz şekilde tiyatrunun ancak Tanzimattanberi yurdumuza girdiğini düşünürsek tiyatromuza başlangıç olarak seçeceğimiz tarihin Türkiye olarak oynanan her hangi bir eserin değil, Türkiye oynanan ilk telif eserin tarihi olması lâzımgeldiğine hükmetmemiz icabeder. Türk tiyatrosunun ancak Türk telif eserleriyle kurulabileceğine şüphe yoktur.

Geçen mevsim «Türk Tiyatrosu Tarihi Matineleri» vesilesiyle temailerden evvel verdiğim izahatta bilhassa bu nokta üzerinde durmuş ve bu hakikati bütün belâgatıyla meydana çıkarmaya çalışmıştım. Kısaca hatırlatayım.

1867 senesi Nisanında Gedikpaşada, bugün Azak sinemasının bulunduğu yerde Güllü Agop «Osmanlı Tiyatrosu» nu tesis etmiş ve Türkiye olarak bazı tercüme piyesler temsil ettirmeye başlamıştı.

O zaman çıkmakta olan «Ruzname-i Ceride-i Havadis» gazetesi bu mesut hâdiseyi şu satırlarla ilân etmektedir: «Tiyatro tâbir olunan oyun nice zamandanberi yabancı dillerle iera edilmekte, o lisanlardan anlıyanlar zevk almada, anlımayanlar ise yalnız oyuncuları hareketlerini seyretmekte ve oyundan bir mâna çıkaramıyarak vakit zayi eylemekte idiler. Bu mahzura çare olarak lûtf ve himmet erbabından Keork Efendi zade Karabet Efendinin tercüme etmiş olduğu «Sezar Borçiya» oyunu, bu kurban bayramının ikinci gecesi Gedikpaşada Osmanlı Tiyatrosunda temsil edileceğinden maârifperver zevatın teşrifini rica ederiz.»

Bu ilk temsillerin çok rağbet gördüğüne bir çok deliller vardır. Bunların başında bir sırkten bozma olan bu tiyatrunun derhal ihtiyaca kifayyet etmemeye başlaması yüzünden kısmen yıkılarak, bir kaç ay zarfında yenilediğini gösterebiliriz.

Yeni yapılan Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu tam ilân edildiği 2 Kânunuevvel 1867 gecesi açıldı. Ve o gece seyirciler Türk tiyatrosunun, ilk telif eserini, Ali Beyin «Geveze berbers» adlı piyesini alkışladılar. Bu suretle de hakiki Türk tiyatrosu kurulmuş oldu.

Güllü Agop bu tiyatroyu kurarken zamanın bütün müelliflerine müracaat etmiş ve Ali Bey başta olmak üzere bir çok kalem sahipleri de bu davete icabet etmişlerdi. Namık Kemal de bunlardan biriydi.

Ali Bey Gedikpaşa tiyatrosuna yalnız eser vermekle kalmadı. Güllü Agop'a bilfiil yardımla bu piyeslerin bozuk bir şiveyle temsil edilmelerinin önüne geçmeye çalıştı. Bu gaye ile aktörlere ve aktislerlere telâffuz dersi bile vermeye başladı. İlk telif piyesi yazdı. Ve bizim ilk tiyatro müellifimiz olmak şerefini kazandı.

Belki Gedikpaşa tiyatrosundan evvel de Türkçe temsiller verilmiş olduğunu ötede beride okuyanlar vardır. Burada bu teşebbüsleri sükkûla geçirmemin sebeplerini izah edeyim.

Filhakika Güllü Agop'tan evvel de Türkçe temsiller verilmişse de bence onları bir başlangıç olarak almak mümkün değildir. Çünkü meselâ Dolmabahçe tiyatrosunda da Türkçe bir temsil verilmiştir. Fakat bugün, oynanan oyunun ismini bile öğrenmek mümkün olmuyor.

Naum Tiyatrosunda da Abdülhamidin huzuriyle bir defaya mahsus olarak «Don Gregory» adlı bir piyes temsil edilmiştir. Belki böyle arkası gelmeyen daha başka teşebbüsler de vardır. Bunlardan ne çıkar? Çünkü bütün bunlar bir tiyatrunun kurulduğuna delil olamaz.

İşte bu sebeptendir ki ben Türkçe temsiller veren ve bu işkânı bulmak için on sene müddet süflörle oyun oynamak imtiyazını alan ve 2 Kânunuevvel 1867 de ilk telif eseri temsil ettiren Türk tiyatrosunu kurmaya muvaffak olan Güllü Agopla ilk telif piyesimizi yazan Ali Beyin ismini tiyatro tarihimizin başına geçirmenin bir vazife, hattâ bir borç olduğu kanaatindeyim.

Ali Bey 1844 te İstanbulda doğmuştur. Kâpı kâhyalarından Yusuf Cemil Efendinin oğludur. Küçük yaşta Fransızca öğrenerek Babâli

tercüme odasına devamdan sonra karantina başkâtibi oldu. 1293 muharebesi esnasında Varna mutasarrıfı idi. İstanbul'a avdetinde Düyunu umumiye müfettişliğiyle Bağdada gitti. Orada belediye reisi de yaptı. Bilâhare Mamuretülâziz ve Trabzon valiliklerinde bulundu. İnfisalinden sonra Düyunu umumiye direktörlüğüne tâyin edildi. 1898 tarihinde öldü.

Ali Beyin «Geveze berbers» den başka «Kokona yatıyor» ve «Mianfiri istiskal» adlı iki piyesi daha vardır. Hepsinin üzerinde ismi yerine, her nedense, «Bir zat tarafından tertip olunduğu» yazılıdır. Ali Bey'in, ismi üstünde, neğrettiği iki piyesi daha vardır ki bunların ilki Trabzonda basılmış olan «Gavomınar ve Şürekâsı» ile Molière'in «Les Fourberies de Scapin» adlı eserinden adapte edilmiş olan «Âyar Hamza» dır. Ali Beyin «Çangırak» adlı bir eserinin ismini duydum. Fakat bulamadım. «Letafets» adlı bir operet yazdığını da biliyorum.

Türk tiyatrosunun ilk müellifi hakkında bu kısa malûmattan sonra biraz da, yine bu gayenin tahakkukunu mümkün kılan, Güllü Agop'tan bahsedeyim:

Güllü Agop ,asıl adıyla Agop Vartovyan 1830 da Beşiktaşı doğdu. Kısa bir tahsilden sonra nakkashlık yapmaya başladı. Fakat tiyatroya karşı duyduğu derin hevesi yemiyerek bir müddet aktörlük etti. Bilâhare bir kumpanya teşkil etti. Ermenice ve Türkçe temsiller vermeğe başladı.

Tiyatromuzun kuruluşuna zamanın bütün eli kalem tutanları can ve gönülden yardım ettiler. Derhal telif eserler yazmaya başladılar.

Sinasi «Şair evlenmesi» adlı eseriyle bu işi açmıştı. Ali Haydar Bey tiyatromuza ilk manzum eserler verdi. Ahmet Vefik Paşa tiyatromuzu klâsiklere meylettirdi. Aslı kadar kuvvetli olan Moliere tercümeleleriyle tiyatro tarihimizin en şerefli mevkillerinden birini kazandı. Ali Bey temsil edilen ilk telif eseri yazdı. Hâmit tiyatromuzun bu devresine üç mensur eserle yardım etti. «Tiyatro temasından aldığı lezzeti herşeye tercih ettiğini» söyleyen Ahmet Mithat derhal üç piyes kaleme aldı. Ebüzziya Tevfik Bey bu kafileye katıldı. Recai Zade Ekrem de iki eser vücuda getirdi. Daha bir çok telif eser negrolundu.

Tiyatromuzun kuruluşuna yardım için bütün gayretleriyle çalışan bu müellifler hep memleket dâvalarını ön safa aldılar. Eserlerini içtimai bünyemizin o zamanki sakatlıklarını ortaya koyarak tedavi çarelerini aramak, bulmak lüzumunu hissederek yazdılar. Velhasıl kurulan Türk tiyatrosuna Türk telif eserler vermek için en tecrübeli kalem sahiplerinden en tecrübesizlerine varıncaya kadar bütün müellifler çalıştılar. Uğraştılar, muvaffak oldular.

Bugün ne yazık ki bir tiyatromuz var diyebildiğimiz halde «Türk Tiyatrosu» nu var edecek telif eserlerimiz yok. Şahısları Türk olan, içinde bize has düşünceler bulunan, Türk mevzuu piyeslerimiz yok. Halbuki bir Türk tiyatrosunu tamamiyle kurmak için böyle eserlere kat'i ihtiyacımız var.

Melhuiz bir itiraza bir daha cevap vereyim: «Evet tiyatro bütün güzel sanatlar gibi milletler arası bir sanattır. Fakat buna rağmen bütün hususiyetleriyle bir İngiliz, bir Fransız, bir Rus, bir Alman, bir İtalyan, bir İskandinav tiyatrosu vardır. Bu cinslerden olarak sahnemizde bir çok piyes seyrettik. Bugün eskileri bir tarafa bırakarak «Türk tiyatrosu» nu temsil edecek hangi piyesi seçebiliriz?

Tekrar edeyim, gaye bir Türk tiyatrosunun kurulması olduğuna göre bunu, biz milletler arası eserleri taklit ederek değil, ancak kendimizi ve muhitimizi örnek tutarak yazacağımız eserlerle tahakkuk ettirebiliriz.

Hauptmann'ın bilmem kaçınca yıl dönümünü tesit ederken, kendi tiyatromuzun yetmiş beşinci yıl dönümünü de her hangi bir şekilde arımadan geçirmeyi unutmuyarak tahakkuk ettirebiliriz.

Selim Nüzhet Çerçel



## **EK B. Darülbedayi'nin Kuruluşu**





## "Türk Tiyatrosu'ndan "Darülbedayi'e

VIII

Mecmuamızın geçen sayısında, «İzmire turneye gidiş» le bitirdiğim yazıyı, orada bırakıp tekrar geriye dönüyorum...

1923 Nisan Ramazanı ve Bayramında «Darübedayi-i Osmanî ve Türk Tiyatrosu Sanatkârlarının iştirakiyle» firmasıyla temsiller verip bitirdikten sonra, yine eski hale dönüp ikiye ayrılmağa ne Türk Tiyatrosu'nda ne de Darübedayi'de cesaret kalmıştı... Geçen sene tiyatro sezonunda «Darübedayi» sanatkârsızlıktan tek temsil verememiş; muattal kalmıştı. Buna mukabil muntazam temsiller veren «Türk Tiyatrosu» da seyircisizlikten, matlûp hasılâtı yapamamış; parasız kalmıştı... Her iki taraf da anlamışlardı ki: Türkiye'nin, tek tiyatrosu vardır; Darübedayi...

Seyircinin, «komedi - dram» oynayan Darübedayi'den başka bir isimdeki teşekkülle - yine Darübedayi sanatkârları tarafından teşkil edilmiş olsa bile - muhabbeti yoktu... «Muhabbet» bir yana, küserdi bile... Oradan ayrılan sanatkâr dâvasında haklı dahi olsa, matbuat onun lehinde neşriyat dahi yapsa: seyirci bir türlü mâzur göremezdi... «Heyet-i İdare ve Edebiye» isimli topluluğu tanımaz. Bundan dolayı da sanatkârların, bunların gazabına uğradığına akıl erdiremezdi... Darübedayi'i Raşit Rıza'ya, Ertugrul Muhsin'e, Elize Binemeciyan'a, Şadi'ye ve Nureddin Şefkati'ye mal eder, bunlardan birinin ayrılmasını, Darübedayi'e bir ihanet sayardı da küserdi... Bu «Darübedayi» halitesi öyle bir sempatik isimdi ki seyirci için... Gariptir: bugün hâlâ Anadolu'nun, değil büyük şehirlerinde, küçük kasabalarında bile temsil vermeğe gittiğimiz zaman, lâf arasında, «Şehir Tiyatrosu» yerine «Darübedayi» ismini kullananlara rastgeliyoruz. Daha garibi, bunların içinde 25, 30, 35 yaşlarında gençlerin de bulunmasıdır. Onlar ki: Darübedayi ismi değiştiği zaman ya doğmamışlardı, yahut da dört beş yaşlarında idiler...

İşte, seyircinin bu ruh hâleti karşısında, Türk Tiyatrosu sanatkârları, Darübedayi ile birleşmekten başka çare göremiyorlardı... «Darübedayi Heyet-i İdaresi» de buna can ve gönülden taraftardı... Evet ama, bu karşılıklı arzuya mâni olan mühim bir mesele vardı: parasızlık... Geçen sayıda bahsettiğim gibi, Darübedayi kasası tamtakırdı... İki tarafın birleşmesiyle kabaran kadronun parası ne ile ödenecekti? Temsiller hasılâtından mı?.. Muayyen ve

Vasfi Rıza ZOBU

malûm olan hasılât: genişleyen bu kadroyu tatmin edemezdi... Peki çare?..

Darübedayi tarafından: İdare heyeti; Türk Tiyatrosu tarafından da: «Murahhas-ı Mesul» Savni, Raşit Rıza beylerle, Elize Binemeciyan hanım; bir tasfiyeye karar verdiler...

Vaktiyle «Türk Tiyatrosu» teşekkülüne katılmayıp «Darübedayi» de kalan Sara Mannik hanımlarla, Emin Belig, Rıza Fazıl, Hâzım, H. Kemal (Gürmen), Yaşar (Özsoy) beyler; İbnürrefik Ahmet Nuri beyin riyasetinde toplanan «Yeni Tiyatro» ile Kadıköy'de faaliyet göstermekte idiler... Ramazan ertesi vakaa bunların da işleri kesilmıştı... Ama, Darübedayi bunu, tasfiyeye medar olur düşüncesiyle hiç hesaba katmadı... Hatta Adil gibi eski bir elemanını da kadro harici bırakarak, tensikâtını yaptı... Böylece «Türk Tiyatrosu» firması, ileride Raşit Rıza bey tarafından tekrar ihya edilmek üzere, «Sala-i temaşa» dan kalktı.

Tasfiyeye uğramayanların en genci ve en yenisi bendim... Kim tuttu, kim müdafaa etti bilmiyorum. Müdür Psalti efendinin yazıhanesi üstündeki, idare heyetinin tanzim ettiği kadro cetvelinin en altında ismini gördüğüm zaman, bu işe ben de şaşıtm. Vakaa, sezon içinde «Türk Tiyatrosu» nda, Ramazanda muhtelif heyette göze çarpan roller oynamıştım ama, Darübedayi'de kalmama, bu, pek kâfi değildi gibi geliyordu bana... Benden evvel bu muvaffakiyetleri göstermiş sanatkârlar kadro harici kalırken; benim kadro dahili bulunuşum; piyango çarpması gibi bir şey oldu...

Hepsi iyi, hepsi güzel... Tensikat yapıldı; heyet toparlandı; biz de Darübedayi kadrosunda aktör olduk... İyi ama, bu değirmenin suyu nereden gelecekti? Taaa Ekim ayına kadar temsil veremeyeceğimizden dolayı, bir hasılât ümidi yoktu... Şehremaneti de tahsisatı veremediğinden bir bütçe tesellisi mevcut değildi... Herkesin başının çaresine bakmaktan başka çıkar yol görünmüyordu... Raşit Rıza: görünmez oldu. «Ticaret yapacakmış» dediler. Şadi: kendine mahsus işler peşinde idi. Nureddin Şefkati: ayrıca varidatı olan bir insandı. Elize Binemeciyan: tiyatro gelirine muhtaç olmayan evlilerdendi. Onnik Binemeciyan: Amerika'ya gitmeğe hazırlanıyordu... Geri kalanlar ne yapacaklardı?.. İşte Muvahhid'in, «İzmir turnesi» fikri, bu ümitsizlik günlerinde ortaya atıldı... ve anlattığım şekilde yola düzülüp İzmir'e varıldı.



## **EK C. 1959 Yılının Tiyatro Ortamı**





# TIYATRO

## İSTANBUL



### 1959 yılı sonunda tiyatrolar

1959 yılı sona ererken İstanbul Tiyatrolarının repertuarlarına bakılacak olursa, hiç de mevsim başındaki o parlak canlı havayla karşılaşmadığı görülüyor.

Şehir Tiyatroları Dram bölümünde «Hamlet», Karaca Tiyatrosunda «Salıncakta İki Kişi» dışında, halkın ilgisini uzun zaman üstünde tutabilen bir başka oyun daha çıkmadı. Oysa İstanbul tiyatroları bugün imkânları yönünden çok zengin. Tek elden idare edilen Şehir Tiyatroları ve Karaca Tiyatrosu her türlü oyunu oynayabilecek elemanlarını, oyunun gerektirdiğine göre, rahatlıkla değiştirebiliyorlar. Buna Özel Dormen Tiyatrosunun da zaman zaman katıldığı, oyuncularını ödünce olarak verdiği görülüyor. İstanbul Belediyesi ve Halk Tiyatro idarecileriyle el ele vermiş, yardımını esirgemiyor. Seviroci alksını eksik etmiyor. Dünyanın hiçbir yerinde tiyatroların kalkınması için böylesine imkânlar sağlanmamıştır. Coğu zaman oyuncuların rollere uymamasından mâlî imkânları sınırlı olan tiyatrosu idareleri oynatmak istedikleri ovundan vazgeçmek zorunda kalmışlardır. Durum böyle olunca halkın da tiyatrolarımızdan beklemedikleri artıyor.

Buna karşılık Şehir Tiyatroları nedense oyuna seçme sıkıntısı içinde, Yıllar yılı nasıl oynanacağı, sahneye konacağı düşünilemeyen bir Goldoni «Fetret Kızı», hiç bir yenilik getirmeyen C. Altan'ın «Taharavallı» si, geçen yıldan kalma R. Erduran'ın «Delî» si İstanbul seyircisini hayal sukutuna uğrattıyor. Ankarada geçen yıl büyük başarı sağlayan N. Kemal'in «Akif Bey» i biraz çabıyla ne kadar ilginç olabilir. Böylesine oyunların genç kusaklar için tiyatromuzu yakından tanıtmaya yönünden çok önemli olduğu unutuluyor.

Yenveni bir tiyatrosu kazanan Kadıköyde oynanan Verneuil'ün «Devlet İşleri» daha ümit verici.

Karaca Tiyatrosunun ikinci bölümünde Osborne'nun «Burda Gömülü» sü, tutmayınca, yerini acele E. Morris'in «Tahat Çanaklar» ına bıraktı.

Fakat Ankarada Yıldırım Önal'ın baba rolünde gösterdiği başarı burada sağlanamadı. Özdenlikle yaşlı seyircilerin tuzlerini yaşartan oyun, rol yanlış oynadığından «hain» bir gelme karşı kızpnlık duyulmasında öteye gidemiyor.

Oda Tiyatrosu da bekleneni veremedi. Dormen Tiyatrosu N. Coward'ın kendisinin bile beğenmediği «Sözde Mlekier» inin yanında, P. Shaffer'in «Beş Parmak» ıyla Amerikada

Tiyatro tahsil etmiş, yeni bir oyuncuyu «Şirin Devrimzi» ta nıtıyor. Oyuncu luğu kadar Bn. Devrim'in Türk cesi de düzgün

olsaydı, sahnelerimizin kazancı büyük olacaktı.

Şehir Tiyatrolarının tanıtmasını beklediğimiz yeni bir oyuncu da Bay Nüvit Özdoğru, Gene Amerikada tahsilini yapmış N. Özdoğru, oradayken sahneye kovduğu A. Kutsi Tecer'in «Köşebası» sıyla büyük bir ilgi toplamıştı. Avnı zamanda derin bir düşünür ve usta bir santrac oyuncusu olan N. Özdoğrunun tiyatro alanında savunduğu bazı yeni anlayışları Şehir Tiyatrosu sahnelerinde uygulayıp, uygulanmıyacağı ne derece başarı kazanacağını simdiden söyleyemeyiz. Fakat ne olursa olsun Amerikadan cöndükten bir zaman sonra, sahneye çıkmağa karar vermesi tiyatromuz için bir kazanç olacaktır, sanıyorum.

Şehir Tiyatrolarının M. Ertuğrul'un idaresine verilmesiyle birçok tiyatrosu heveslisi genç büyük bir güvenle tiyatroya girdi. Bunların enğı amatör tiyatrolardan yetişmiştir. Fakat bu gençlerin arasında bulunan gerçek kabiliyetlere henüz fırsat verilmediği anlaşılıyor. Bunun için ne halde M. Ertuğrul'un Amerika ve Avrupa gezisinden dönmesi beklenebilir.

İstanbul Tiyatrolarında yeni yıla nırken duyulan bu duygunluk, biraz da tiyatrolar arasında büyük bir varışmanın yokluğundan ileri geliyor. Söyle böyle hosa gidebilecek bir oyun hemen ramta çıkarılmıyor. Zor oyunların denemeleri sürekli olmuyor. Bir Düren mat sahneye konduğu halde, onun ardından bir Bert Brecht bir Miller, bir Marnele, bir Ionesco'ya ver verimiyor. Hele özel tiyatrolarda bövlesine güçlü işlere hiç kalkılmıyor.

1960 yılına sönük oyunlarla giren İstanbul tiyatrolarının, oyun yılının ikinci yarısında seyircinin karşısına daha renkli ve güçlü oyunlarla çıkması beklenir. M. Ertuğrul'un «Haydutlar» ını sahneye kovacağı haberi bu yoldaki umutları artırıyor.

Yeni yılın tiyatrolarımız için daha verimli ve başarılı olmasını dilerim.

YAZAN :

**Riad ESİN**

Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği  
Taha Toros Arşivi



## **EK D. Beyoğlu'nda Sanat**



Kırkılı yıllardan altmışlara,  
Taksim - Tünel arası  
karşılaşmaların ardından

# Eskisi gibi Beyoğlu'na çıkmak

*Eğer Beyoğlu'nda o eski havayı estirmek isteyenler varsa işe tramvayla başlayabilirler. Ama hemen ardından en az 3-4 sanat merkezi açmak için kolları sıvımalıdırlar... Açılacak kültür ve sanat merkezleri, yeni Beyoğlulular yaratacaktır kısa zamanda. Yine eskisi gibi Beyoğlu'na çıkmak için kendine çekidüzen vermek zorunda kalacaktır insanlar. Önce biz ve o insanlara beklentilerini verelim, onlardan Beyoğlu adına istediğimiz saygı, kendiliğinden oluşacaktır.*

**Gülriz Sururi**

**K**ırkılı yıllarda ailem Kalamış'tan İstanbul'a taşındı. Babamın tiyatrocusu olması nedeniyle... Beyoğlu'nda Küçük-parmak Sokakı'nın köşesinde Şükrü Paşa Apartmanı'nda oturuyorduk. Haftada birkaç gün, belli saatlerde Tepe-

başı Şehir Tiyatrosu'na, çocuk oyununda oynamaya ya da prova ya giderdim. O çocuk yaşımda, o günlerin Beyoğlusu'nda tek başıma yürüyerek gidip geldim Tepebaşı'na. Kötü havalarda ben de herkes gibi tramvaya binerdim. Taksim-Beyazıt ya da Fatih-Harbiye tramvayına. Sağa sola selam vererek o gün-den bu yana kimbilir kaç kez geçip gittim Be-

yoğlu kaldırımlarından.

Aklımda kalan çok şey var o günlere dair. En önemlisi ise yolların her saatte, neredeyse tenha oluşu. Sinema ve tiyatro seanslarının bitişlerinde geçici bir kalabalık doldurur caddeyi. En fazla yarım saat sürer bu. Sonra tramvaylara binip sağa sola dağılan insanlar... Birkaç tane de taksi geçirdi Amerikan

markalı. Onlara binenler neredeyse parmakla gösterilirdi. Tramvay durağı sohbeti yapan gençler, isteyerek kaçırılan tramvaylar, mantar ayakkabılı genç kızlar, kadınlar. Bob stil, dar paçalı pantolon giymiş ille de beyaz çoraplı, briyantinli saçlı genç erkekler. Sinema çıkışı mutlaka uğranan Butak Pastanesi. Orada yediğim milfoyn kokusu burnumda tüter hâlâ. Bu pastane, Türk tiyatrosunun ünlü ismi Behzat Butak'a aitti. Daha sonra, genç kızlık yıllarımda, sanatçı gençlerim uğrak yeri olan Baylan Pastanesi'ne gitmeye başlayacaktım. Bu iki pastane, Atlas Sineması'nın karşı sırasındaydı.

Küçükken evden çıkıp Tepebaşı Şehir Tiyatrosu'na varana kadar kimlere rastlamazdım ki Beyoğlu'nda. Şevkiye May, Melahat İçli, her gün aynı saatte Orman Birahanesi'ne giren Sait Faik, kara yağız yakışıklılığı ile acele acele Galatasaray Lisesi'ndeki edebiyat dersine yetişen Esat Mahmut Karamür, Çiçek Paşa'ından çıkararak gördüğüm Fikret Adil, Nevin Seval... Beyoğlu'ndaki mağazasına her gün uğrayan Hacı Bekir Ali Muhittin Bey. Her görüşte elini öperdim. Bana anemim Almanya'da doldurmuş olduğu, ben de olmayan plaklarını armağan etmişti.

"Nektar" isimli bir meyhane işleten büyük sanatçı Hazım Körmükçü, Tokatlıyan Otel'i'nin beyaz keten brode perdelerinin ardından oturan ve gelip geçene için seyreden Celaleddin Ezine, Yahya Kemal, Sedat Simavi, Ali Naci Karacan ve ünlü piyanisti Perre... O, geceleri Tokatlıyan'ın altındaki gece kulübünde dans müziği çalıyor ve birkaç yıl sonra ben de onun müziği ile dans edecektim. Vitrinin alt kısmındaki piriç kornişlere tutturulmuş perdelerin ardında kimbilir benim tanımadığım ne ünlüler oturmuştur da ha. Gene yolda karşılaştığım İpekçi kardeşler, İhsan ve Osman İpekçi; İpek ve Melek sinemalarının sahipleri. 'Melek', yani şimdiki Emek Sineması'nda, hafta sonları babam Lütfullah Sururi'nin verdiği kartı Osman İpekçi'ye gösterip parasız sinema seyredirdim. Sonra Yıldız ve Alkazar sinemaları sahipleri Cemali kardeşler, Sumer Sineması müdürü Feyzi Bey, Yıldız Sineması müdürü Kemal Bey, Mis Sokakı'ndaki aile dışımız Sigret Bey ve daha kimler. Bu isimlerin hemen hepsi babamın dostları ve ahbabları. Babamın da o günlerde bir salonu vardı; Beyoğlu'nda şimdi Fıtas ve Dünya sinemalarının yerinde olan Halk Opereti. Halk Opereti, ölü sezon dediğimiz yaz aylarında halk sineması olup ikinci vizyon filmler gösterirdi. Hep erkeklerden söz ettim. Ya kadınlar? Beyoğlu'na iz bırakmış olan kadınlar? İlk akhına gelen, Benli Belkis ve Cahide Sonku. İki Tanrıça. Birbirleriyle ilişkisi olmayan iki kişilik, iki görüntü, dönemlerinin tüm güzelliklerini kendilerinde toplamıştı bu iki kadın. Nasıl Marilyn Monroe'nun yeri dolmadıysa, onların da yerleri boş hâlâ. Eşsiz olmak bu galiba. O günlerde onların ardına düşüp çocuğu bir hayranlıkla yolda bir iki adım takip etmiş olabilirim ya da öyle sanyorum. Bir başka Beyoğlulu da Adalet Cimcoz. Zekâsıyla, karizmasıyla güzelleşen seçkin bir insan. Gerçek bir aydın. Lion mağazasının yanındaki sokakta açığı Maya Galerisi'yle Beyoğlu'nu kültür yuvası yapmayı amaçlıyordu 50'li yıllarda. Maya Galerisi ilk özel galeridir. Tiyatrodan ilk aldığım maaşla oradan taksitle bir Bedri Rahmi resmi aldığımı hatırlıyorum. Sonra Mefkûre Şerbetçi, o da güzelliği kadar sıkığı kadar Beyoğlu'na kazandırdığı çağdaş resim ve heykel galerisiyle de unutamadıklarım kervanına katılıyor. Bu gün bu iki galerinin yerinde yeller esiyor. Sonra Aliye Berger. Büyük sanatçı, büyük cilgın Aliye Berger. Yaşamının son yıllarını Narmanlı



Nazmi Ziya Güran'ın (1937), bugün özel bir koleksiyonda yer alan "Taksim Meydanı" adlı yağlıboya tablosu (73x92): Kırkılı yılların bir bölümünde de Taksim-Tünel arası, Nazmi Ziya'nın tablosundaki havayı yansıtmaya devam etti. Gülriz Sururi'nin anımsadığı gibi, "Sinema ve tiyatro seanslarının bitişlerinde geçici bir kalabalık doldurur caddeyi. En fazla yarım saat sürer bu. Sonra tramvaylara binip dağılan insanlar... Birkaç tane de taksi geçirdi, Amerikan markalı. Onlara binenler neredeyse parmakla gösterilirdi."

## **EK E. Varyete Tiyatrosu'nda Şaheserler Dönemi**





## Türk Kadını Sahnede

Bugün 6 aralık 1973.  
Tam elli yıl önce 6 aralık 1923 perşembe gecesi, o güne kadar bütün sanat hayatım boyunca ülkü edindiğim, Türk kadınının sahneye çıkması resmen gerçekleşti. Eğer bir gün Türk Tiyatro Tarihinde bayram günü seçilmek gerekirse bu, elbette ki tiyatromuzun öksüzlikten kurtulduğu gün olacaktır.

Cumhuriyet'in benimsenmesinden iki gün sonra Adnan (Adıvar) Bey'in evinde, Halide Edip (Adıvar) Hanım'ın da hazır olduğu bir toplantıda, kafanda tasarladığım bir atılımı söz konusu ettim. «Atışten Gömlek» filminde olduğu gibi, yine Bedi'a ile Münire'yi, yeni bir piyeste, sahneye çıkarmak istediğimi söyledim. Adnan Bey'den aldığım karşılık şu oldu:

«Bu konuda bizim kişisel görüşümüzü bilirsiniz. Bence bir sakınca olmadıkça, gibi, tam tersine, böyle bir girişimi temsil ettiğin Cumhuriyet Hükümeti de sevinçle onaylar. Elverişli ki, bunu uyuşturacağın güne kadar, burada kumelenen kara kuvvetin bağnaz yardımları sırlı engellenmesinler. Sen hazırlan, kesin gününü de bana bildir, gereken tertibi alalım!»

Adnan Bey, kuskusunda haklıydı: Basarsız bir deneme olmuştur.  
O güne kadar yıllarca Türk kadınının sahneye katılması için dergilerde yazılar yazmıştım. Tiyatromuzun, tiyatro yazarlığımızın gelişmesi için kadınının, bu sanatı kısırlıktan kurtarması yolunda saygılar üstünde umucularla savgaştım. Hatta bir yazımda:

«İçimde bir his var ki artık, daha çok beklemiyceğim. Yarin, kalbine tiyatro sevgisiyle sanat hevesinden başka bir şey bulunmayan hanımlarımızdan elbet bir cesuru çıkacak ve sahneye katılacak. Yıllardan beri kolumuzu, budumuzu kımıldatmayan bağnazlığın nasil bir «Heyûla» olduğunu ispat edecek!» (9 Kasım 1918, Temasa) demiştim.

Gerçekten de çok iyi bir alifene «AFİFE» adında böyle kahraman, okumuş bir kız çıktı, sahneye atıldı. Ama Heyûla sandığımız kara umacı onu yendi ve yendi.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Osmanlı İmparatorluğu çöküşü, bütün ülkeyi yabancı güçler pavlamıştı. İstanbul'da çıkarıcı çevreler, işbirlikçiler baka geçmişti. Kukla hükümet dar boğazlara dayandırı, halkı oyalamak için, her zaman, her yerde olduğu gibi, din, iman, vüdan emirlerine girişirdi. 1918. İste böyle bir dönemde. Bağımsızlıktı, kol geziyordu. Yaşayanları bırakın, çoktan göçen büyük sair Tevlik Fikret'i bile nerdeyse, sırtın ağlından ırlanmış gibi, mezarından çıkıp sorguya sürüklüyordu. Oyle inanılmaz bir saldırdı dönemine girilmişti. İste ilk Türk kadınının sahneye çıkarılması böylesine kara, böylesine mutsuz günlere rastlamıştı. Biricik güven çaynağı gizlilikteydi. Kimseye haber vermeden, cımarları uyandırmadan bir oldu bittiye getirmek gerekli. Nitekim DARÜLBEDAYI'da böyle yaptı. 1920'nin 9 Eylül perşembe akşamı, Kadıköy kışık APOLLON Tiyatrosunda (şimdiki REX sineması) Hüseyin Suat YALÇIN'ın «Yamalar» piyesinde Jale takma adıyla Afife'yi

## Olaylar ve görüşler

# ELLİ YIL ÖNCE..

Muhsin ERTUĞRUL

sahneye çıkarmıştı. Böylelikle ilk Türk kadını tiyatro tarihimize ayak basmış oluyordu. Gel gelelim, ertesi hafta yine Kadıköy'ünde, bu kez «Tatlı Sır» piyesinde NEYİR rolüyle Afife'nin sahneye çıktığı evrede duyuldu. Görünüşü DARÜLBEDAYI idare kurulunun 15 Eylül 1920'de Belediye Başkanlığına tanzimname üstübuyla yazdığı belgeden okuyalım:

(...) Birinci perdenin sonunda Kadıköy Polis Baskomiseri Efendi sahneye geldi ve aktörler arasında müstemil bir hanım bulunduğundan oyunu yasaklayacağını bildirdi. Jale Hanımın ikinci perdede vazifesi olmadığı, üçüncü perdedeki rolü de ehemmiyetsiz olduğundan oyunu yasaklanması gibi bir olaya girilmesin, gayet bu hanımın aktörlük etmesini engelleyen bir kanun varsa ertesi gün zabıtaça uyulanması, orada bulunan yönetim kurulu üyelerimizden Hüseyin Suat (Yalçın) ve İbnüzzetî Ahmet Nuri (Sekizinci) ve edebî-kurul üyeleri Resat Nuri (Güntekin) ve Salih Fırat Beyler tarafından rica edildi. Bu ricaça alırdmadan ikinci perdeden sonra oyunun yasaklandığı sevirilere duyuruldu. Müslim kadınların resmi devlet dairelerinde memurluk, tuccar yanında yazıcılık, veznedarlık, sokaklarda satıcılık, hatta ellerinde resmi vesika ile faaliyetli etmesine hükümetçe müsaade edildiği halde bir sanat mesleği olan tiyatroculuğa girmesini yasaklayan bir bir sebep olmaması gerekir. (...) Zabıta, oyunu yasaklamakla kalmamış, olay sırasında sahnede bulunan. Sair Cedit Sahir (Ezran) Beyi merkeze götürüp iki saat tutuklamıştır.

Sahnede, kelli ve geleceği üstüne pazarlık sürerken zavallı Afife, zalim bir avcı önünden seyrilen sülm gibi daldan dala kaçmış, sonunda, tiyatro kıracısı. Siroçkin'in evine kaçmıştı. Böylesine kahramanca başlayan ümit dolu bir sanat hayatı nasil bitti diye merak ederkeniz, şöyle sonuçlandı:

«Bizaz sonra, iki hastabakıcı, başhekimin önüne bir sedye bıraktılar. Dikkat ettim, bu sedyenin ne altında bir taşkınlık, ne üstünde bir şüphilik vardı. Bos hissinin veriyordu. Yalnız baltanının ucundan bir tutum saç çıkmıştı. Ortuyu açtıkları zaman deşetle yerimden kalktımın hatırlıyorum. Karşımda, sadece iri sıyah gözleriyle canlı bir ceset vardı. Ceset yavaş yavaş doğruldu. Bacakları, koluları bükülmüştü. Deri bir torba içinde beş on kemikten ibaretti bu insan!»

«Beni unutmuslar, diyordu, sahneye çıktığım zaman alınımdan open muharızır, beni tesvik eden büyük adamlar, hayranlarım, seviricilerim, arkadaşlarım, hepisi beni unuttu. Burada boğuluyorum, timarhane köşesinde ölmek istemiyorum. Ne yapın yapın, beni çıkarın buradan!» (Nusret Safa Coşkun, Perde ve Sahnede, 1941, No. 6).

Kadıköy baskomiseri, hağnaz bir güreğin etkisinde, Afife'nin ilk sanat adımıni kösteklemişti. Ona bunu yaptığını geri bırakılmış toplumdur. Böylece kızın yapış kanına, sonata bağli narin köklerini kurutmustuk. Bu «Baskomiser olayı», DARÜLBEDAYI'ya kadar yıldırmıştı ki, İstanbul'a ikinci bir Fatih gibi eliren Refet Paşa (Belejinin seretene 31 Ekim 1922'de verilen «TUCURUM» oyununda, fırsatı değerlendirerek, ikinci kez Afife deneyine girişmişti. Afife'nin kahramanlığı, belleklerde alından bir anı, ama tiyatro çevresinde ocak kurumuy: le örtülü bir anı gibi kaldı.

## İkinci Deney

En güçlü kitlem ağır yoklamasından aldığım onaydan sonra hazırlığa başladım. Önemli konu, oynanacak piyesin seçimi. Atılacak adım, Cumhuriyet döneminde Türk kadınının sahne sanatına girişini resmen müdürleyecekti. Rati'da tiyatro okuluna bitiren öğrencilerin, özellikle kadınların, hangi piyeste, hangi rolde sahneye adım atırları, ömür boyu tatlı bir anı sayılır. Simdi iş, bu tarihî olayı dile getirecek piyesin yüce bir nitelik taşımasını sağlamaktır. Onlara donuk pstatet, cürük domates gibi tatlısı, ekşi bir vedvili oynatamazdım. Bir haseser gerekli. Bunda imdadımıza yetişen, yavmacılardan aldığım bir kilitteki şöyle bir yazı oldu:

«Bizim tiyatromuz kadar yenileştirilmesi gereken bir şey yoktur. İnsan bunallan ağır bir hava, bel hol toz duman, can sıkıtısı. İnsan tiyatroya, inanım, gidilecek başka yer olmadık için gidiyor. Sahnede bakar bakmaz esnersin, sonra da içinden kovulup sayarsın.

Tiyatronun havası budalaca şeylerle değiştirilmez. Sebebi de pek sade: Tiyatroyu bu türlü şeylerle destekleyip onarma işi şimdiye kadar çok denemistir. Artık tiyatroyu başka bir kutuba basıvurup yenileştirmek gerekir. O kutup da SHAKESPEARE'dir. SHAKESPEARE'i ders almak için, sadece tiyatroyu ye-

nileştirmek için her yerde, her zaman oynamak şarttır.» (Anton Çehov, 1882)

Beynimin ibresi «OTHELLO» üstünde durdu. Bu piyesin erkek rolleri ne kadar ağır, iki kadın rolü o kadar hafiftir. Hemen ise başladık, bir ayda eser hazırlandı, dekor, kostüm tamamlandı. Oynanacak piyesi ve tarihini Hariciye Murahhaslığı Dairesinde Adnan Bey'e bildirdim. 6 aralık 1923 perşembe akşamı Varzete Tiyatrosunda (şimdiki Dörmes Tiyatrosu) Türk Kadınıyla OTHELLO oynanacağını bildiren kısa bir ilan Akşam gazetesinde çıktı.

Oyun başladı: Cumhuriyet'in ilânından tam otuz sekiz gün sonra. İstanbul'da bir devrim perçinleyecek ve Türk Tiyatrosunda «Kadınla Caiz» gerçekleştirilecek olan perde açıldı. Bedi'a Murahhit «Desdenma»-yı, Münire Eyyup - Ne-yire Ne-yile «Emiliya» canlandırdılar. Piyes hiç akamadan oynandı. Oyun süresince hiç bir taşkınlık olmadı, alkıştan başka! Böylelikle İstanbul'da, Cumhuriyet Hükümeti'nin bilkili nümesilleri önünde, Türk kadınına bağımsızlığı vuruhan pranzanın halkaları kırılmış oldu. Tiyatro sanatı da Cumhuriyet'in erdemlerinden ilkinin böyle tandı ve tatlı.

## Mutlu Sonuç

Oyun bitti. Hererandan ve asır yorgunluktan bitkin bir durumda, tevuk tobtu kadat dar soyunma odalarından soğuk havaya çıkarken bütün arkadaşlar, yılların ödemiini gerçekleştirmenin, sözden ise gecmiş olmanın mutluluğu vardı.

Yankesi ne oldu? «Othello» son günlerde İstanbul Türk ölümünün gerçek bir sanat hadisesi oldu. Türk sanatkarlarının yordvilden dünyanın büyük bir sahnesine atlamaları, Türk ölümünün emsaliz bir vazhette böyle bir eser katılması, Türk kadın sanatkarların istisnai bu sayıya tebrik bir «vaka» haline soktu.

6 aralık gecesi, Varzete Tiyatrosu çok dik-katlı, çok alâkadar ve güzide bir Türk halkı ile hincenah doluydu (...) Bu gecevi melekette sahne sanatı yolunda yalnız ilk adım diye de-gil, uzun bir yolun başlangıcı diye telâkiki etmek isteriz! (1)

Birkaç satırıni yukarıya aktardığımız bir buçuk sütunluk yazıda önemliği gibi bu bir başlangıç oldu. Nitekim yeni yeni hanımlarımız katılmasıyla tiyatromuzun Cumhuriyet döneminde (Yeniden Diriliş) sayılan ve esvîs ta-kım çıkması diye anılan bir «Ferah Yılı = 1924 - 1925» doğdu.

Bence, 6 aralık 1923 sanat çevremizde duyulan ve güçlü nefesi Ankara'daki Bayık Önderden gelen ilk «KALİ» burusudur.

Elli yıl sonra bugün, gazete sayfalarını açıp sıra sıra Türk kadın sanatçılarının adlarını okudukça hep kendi kendime sorarım:

«Acaba bu seçkin hanımlarımız, kendilerini bugünkü ortamı sağlamak için, Semender gibi ateşe atılan, özünen cellâdı, deliller evinde can veren Kahraman AFİFE'nin çilici savaş öyküsünü biliyorlar mı?» diye.

(1) Halide Edip, Akşam, 9 Aralık 1923 No. 1838

Kırsal Arşivlerde İstanbul Belleği  
Taha Toros Arşivi



## **EK F. Ses Tiyatrosu Sezonunu Açıyor**





T T-607-132

## Ses Tiyatrosu 1946-47 kış sezonunu açıyor

Üç senedenberi faaliyette olan Ses tiyatrosu 28 eylül cumartesi akşamından itibaren 1946-47 sezonunu açıyor.

Geçen seneki müsmir çalışma bu yıl daha fazla hızlaştırılarak, tiyatro daha dolgun daha olgun eserlerle halkın huzuruna çıkmağa hazırlanmaktadır.

Kelebek, Yosma, Tornistan, Sırat köprüsü, Bukalemun, Sarhoş mehtap, İstanbul efendisi, Atlı Ases, Domino, Fındık Fatma, Sarmagık 'Alaga bu sene oynayacağı eserler arasındadır.

Bu seneki kadroda memleketin sevilmiş elemanlarından müteşekkildir. Kadınlardan, Hikmet Karagözü, Mürvvet Özerdem, Handan Karaokçu, Nevzat Okçugil, Reha Kral, Saadet Semenler, Ayten Gülerman, Semiramis... erkeklerden: Vahi Öz, Vedat Karaokçu, Zeki Alpan, Şahin Tek, Tevhit Bilge, Aziz Basmacı, Şinasi Onuk, Suat Özerdem, Hüseyin Erişen, Refet Gülerman... Danslar Jak Biçağı, orkestra şefi de Karlo Kapoçelli.

1946 - 47 sezonu açılırken büyük fedakârlıklara katlanarak, memleketin tiyatro davasında bir saf alan Ses tiyatrosu müdüriyetine muvafakiyetler dileriz.

Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği  
Taha Toros Arşivi



## **EK G. Kavuk Teslimi**





**Devir teslim** — Mart ayının 14'ünde, Münir Özkul, İsmail Dümbüllü'den aldığı kavuğu Küçük Sahne Ortaoyuncular'da düzenlenen bir törenle Ferhan Şensoy'a vermişti. (Fotoğraf: Muharrem Aydın)

## Kavuk devir teslimi ekranda

**Kültür Servisi** — Arsen Gürzap ve Hakan Altın'ın hazırladıkları "Perde Açılıyor" programı ayda bir kez, çarşamba günleri "Gece Bülteni" sonrasında ekrana gelmeye devam edecek. Geçen ay, Galatasaray-Monaco karşılaşmasının naklen yayını nedeniyle gösterilmeyen programın bu bölümünde, "ortaoyunu kavuğu giydirme töreni" ekrana gelecek. Ortaoyuncular'da gerçekleştirilen törende Münir Özkul, "ortaoyunu kavuğunu" düzenlenen bir törenle Ferhan Şensoy'a giydirmişti.

"Dünya Tiyatrolar Günü" nedeniyle, çeşitli tiyatrocularla yapılan küçük söyleşilerle başlayacak "Perde Açılıyor", Bursa Devlet Tiyatrosu'nun sahnelediği "Mikado'nun Çöpleri" ve "Kamuoyu" oyunlarından görüntülerle devam edecek. Bu arada, Bursa Devlet Tiyatrosu Mü-

dürü Feyha Çelenk ile yapılan bir söyleşi yayınlanacak.

Programın diğer bölümlerinde Enis Fosforoğlu ve Ergin Orbey, yönettikleri oyunları anlatacaklar ve "Şipsevdi" ile "kafes Arkasında" adlı bir oyunlardan görüntüler yayımlanacak. Ankara'dan seçilen oyun görüntüleri ise "Ellerimin Arasındaki Hayat" ve "Maviydi Bisikletim" den. Bu oyunların yönetmenleri Semih Sergen ile Dinçer Sümer de programa konuk olarak katılacaklar. "Dünya Sahneleri'nden" bölümünün konluğu ise geçen ay Berlin'de bir oyun sahneye koyan Rutkay Aziz.

İstanbul'da "Özel Tiyatro"nun yeni oyunu, "Açık Denizde"nin görüntüleriyle sürecektir program, "Kulis" bölümünde Muammer Esi'nin anılarıyla son bulacak.

Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği  
Taha Toros Arşivi



## **EK H. Haldun Dormen Dönemi**



# KÜLTÜR SANAT

YÖNETEN: BÜLENT BERKMAN

13.12.95

## Haldun Dormen'le 'kırk yıl' üzerine

Seçkin SELVİ

DORMEN Tiyatrosu geçtiğimiz akşam düzenlenen bir törenle 40. yılını kutladı. Birçok ünlü tiyatroçunun yetişmesine olanak sağlayan ve Türk tiyatrosuna yadsınmayacak katkılarda bulunan Dormen Tiyatrosu'nun bu anlamli günü nedeniyle Haldun Dormen'le konuştuk.

Özel tiyatrolar, hatta ödenekli tiyatrolar içinde, Türkiye'nin en kurumsallaşmış tiyatrosu Dormen Tiyatrosu oldu. Bunu nasıl başardınız?

Galiba o benim hayat anlayışından, disiplin anlayışından kaynaklanan bir şey. Ben her şeyin düzenli olmasını severim. Bütün sanatçı heyecanına ve dağınıklığına rağmen, üstlendiğim işin pürüzsüz, risksiz yürütmesi için uğraşırım. Kurumsallaşmış olmamız, belki oradan kaynaklanıyor.

Bugün özel tiyatlara baktığımızda, çoğu tiyatro sahibinin ve sanatçısının Dormen Tiyatrosu'ndan geldiğini, bir anlamda sizin rahle - i tedrisinizden geçmiş olduğunu görüyoruz. Bu oluşuma nasıl bakiyorsunuz?

Bundan çok hoşlanıyorum. Başkaları böyle bir duruma kızar. Kırkinci yıldönümü nedeniyle Be-tül'un benim için yazdığı bir yazı var. Orada, "Başka bir tiyatro kurulu" dendiği zaman, benim "Aman ne kadar iyi, onlara nasıl yardım edebiliriz" dediğimi yazıyor. Çünkü benim en büyük se-



### Dormen Tiyatrosu'nda görkemli kutlama

Dormen Tiyatrosu'nun kuruluşunun 40. yıldönümü önceki gece AVM'de yapılan çok görkemli bir geceyle kutlandı. Dormen Tiyatrosu'nda sahneye çıkan ve yaşayan hemen tüm sanatçıların katıldığı gecede tiyatroya gönül verenler unutamayacakları dakikalar yaşadı. Coşkun Kırca, Suna - İnan Kırık, Zemin Arbas, Aysegül Nadir, Sezen

vincim, en büyük keyfim Türkiye'nin her yerinde birçok tiyatro olması. Ben tek başıma Abdurrahman Çelebi olmak istemem. Pek çok tiyatro içinde benim belirli bir yerimin olması daha büyük mutluluk veriyor.

Peki, bugün Türkiye'deki tiyatro ortamında Dormen Tiyatrosu'nun konumunu nasıl tanımlıyorsunuz?

Biliyorsunuz, ilk yıllarda bazı kişiler "Siz hep komedi oynuyorsunuz" diye küçümserlerdi. Tabii

Aksu - Ahmet Utku, Ayşe Azizoglu, Müjdat Gezen, Asım Kocabaşık, Ferhan Şensoy, Derya Baykal, Sibel Tunaoglu, Şakir Ezracıbaşı, Maria Kılıçoğlu, Belma Simavi, Cihan Ünal, Neslihan Yargıcı gibi sayılamayacak kadar ünlünün konuk olduğu gecede Semra Özal da Haldun Dormen'i kutlayarak başanların devamını diletti. (Yazış ÇANMAK)

bu çok komik ve ayıp bir tavır. Böyle düşünmek demek, Aristophanes'ten başlayarak Moliereler, Goldoni'leri, hatta Shakespeare'i inkar etmek demek. Şimdi Türkiye'deki, özellikle de İstanbul'daki tiyatro yaşamına baktı-

ğım zaman, bütün salonsuzluğa ve diğer olanaksızlıklara rağmen, geniş bir yelpazenin var olduğunu görerek seviniyorum. Örneğin Genco Erkal'ın tiyatrosunda, insanlar neler bulabileceklerini biliyorlar, çünkü bu tiyatro görevini çok iyi yapıyor. Kenter Tiyatrosu'nda da insanlar neler bulabileceklerini biliyorlar, çünkü o tiyatro da görevini çok iyi yapıyor. Nejat Uygur Tiyatrosu'nda da neler bulabileceklerini biliyorlar, çünkü o tiyatro da görevini çok iyi yapıyor.

Kırkinci yılı bir doruk olarak alırsak, bu doruktan geride 40 yıla ve ölümlüdeki yıllara bakarak neler görüyorsunuz?

Gençliğimde "Bütün hayatım boyunca tiyatro yapacağım, tiyatro olacak" diye düşünüyordum. 1972'de tiyatroyu kapattığım zaman, "Demek bütün hayatım boyunca tiyatrom olmayacakmış, bütün hayatım boyunca tiyatro yapmayacakmışım" demiştim. Çünkü o zaman bir daha tiyatro açmamaya kesin kararlıydım; ama yeniden açtım. Bugün yine tiyatrom var ve ömrümün sonuna kadar da olacak gibi görünüyor. Başka bir şey yapmayı düşünmüyorum. Zaten başka bir şey yapmayı beceremem de, istemem de. Şu andaki en büyük amacım, tiyatrocuyu yetiştirmek ve bunu da yapıyorum. Tiyatrocuyu yetiştirirken aynı zamanda kaliteli vatandaş yetiştiriyorum. Sa-dece tiyatrocuyu yetiştirmek yeterli değil. Seyirciyi yetiştirmek, kaliteli vatandaş yetiştirmek gereklil.

Taha Toros Arşivi



## **EK I. Haldun Dormen'in Ses Tiyatrosu'ndaki Anıları**





## YENİ YAYINLAR

### Haldun Dormen'in anıları

"Sürç-ü Lisan Ettik-se"... Haldun Dormen'in anıları. Gelişim Yayınları, İstanbul 1977.

Anı yazmak, nedense, hep ununu elemişlerin eleğini duvara asması gibi gelir kişiye. Bu yüzden, kendi alanında henüz son sözünü söylememişlerin anılarını yazıp yayımlaması yadırganıyor. Oysa anılar, okuyucuya hem bir kişilik tanıtabiliyor, hem de dönemlere, olaylara ışık tutuyor.

Haldun Dormen, bir dönemde Türk tiyatrosuna katkıda bulunmuş sanatçılardan.

Dönem, XX. yüzyılın üçüncü çeyreği. 1950-75 arası Türk tiyatrosunda bir canlılığı izleyen bir bunalım devresini belirler. Bu dönemi de kendi içinde üçe ayırabiliriz. 1950-60 arasındaki on yıl, Türk tiyatrosunda nicelik yönünden bir kıpırdanma, canlanma evresidir. 1960-70 arasındaki on yıl, yeni bir Anayasa'nın geliştirildiği siyasal özgürlüklere bağlı olarak, içerik bakımından tiyatromuzda çeşitlilik dönemidir. Siyasal ve toplumsal konulara gösterilen ilgi, bu doğrultuda çalışan tiyatroların çoğalmasına yol açmıştır. 1970 sonrası ise ekonomik bunalımla birlikte siyasal baskı ortamı içinde ard arda kapanan özel tiyatro topluluklarıyla özellik kazanıyor.

1950'lerin ilk yıllarında iki büyük kentimizin ödenekli tiyatroları, sahne yaşamının odaklarıdır. Özellikle başkentteki Devlet Tiyatrosu hem nitelik, hem de nicelik yönünden yükselen bir gelişme eğrisi çiziyor. Sonra Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatrosu'nun başından ayrılarak İstanbul'a gelmesi ve bir özel topluluk kurması, etkinlik ve canlılığı İstanbul'a da aktarıyor. Muhsin Ertuğrul, çevresinde genç sanatçılardan bir topluluk oluşturuyor ve bu etkinliğin merkezinde bulunuyor. Haldun Dormen, işte bu yıllarda Muhsin Ertuğrul'un kadrosuna katılıyor. Daha sonra kendi kurduğu özel toplulukla İstanbul'un eğlence ve sahne yaşamında ünlenen Dormen Tiyatrosu'nun on beş yıllık geçmişi var. Bu süreçte büyük ilgi görmüş yapımlara,

oyunculara, yönetmenlere rastlanıyor. Dormen'in tiyatrosunda ünlenen, tanınan tiyatro sanatçıları listesine göz atınca, insan bu tiyatronun bir "okul" olduğunu daha iyi anlıyor. Kimler yok ki bu listede? Altan Erbulak'tan Fikret Hakan'a kadar bir sürü ünlü... Tiyatroya, sinemaya yayılan bir liste. Asaf Çiyltepe, Erol Günaydın, Yılmaz Gruda, Ayfer Feray, Metin Serezli, Erol Keskin, Nisa Serezli, Bilge Zobu, Suna Selen, Yılmaz Güney, Tuncer Necmioğlu, Tuncel Kurtiz, Sibel Köksal, İzzet Günay, Başar Sabuncu, Yılmaz Köksal, Hüseyin Kutman, Aydemir Akbaş, Yüksel Gözen, Suna Keskin, Seden Kızıltuğ, İladi Caman, Nevra Serezli, Göksel Kortay, Tolga Aşkıner, Füsun Erbulak, Kerem Yılmaz, Zeynep Tedü, Salih Güney, Zerrin Arpad vb... Ayrıca, eskiden ünlenmiş olan Gülriş Sururi, Cahide Sonku, Muazzez Kurtoglu, Güzin Özipek, Cahit İrgat, Sadettin Erbil, Turgut Borali gibi oyuncular da dönem dönem topluluğa katkıda bulunmuşlar.

Dormen Tiyatrosu'nun asıl önemini bu liste belirliyor. Haldun Dormen de anılarında bu yönüyle öne çıkıyor daha çok. Dormen Tiyatrosu ekonomik bunalım sonucu kapandı. Bu bakımdan topluluğun başarı eğrisinin aşağıya doğru indiğini görüyoruz. Bu hesaplaşmanın da yapıldığı anılarda, başarı olarak beliren daha çok Dormen Tiyatrosu'ndan yetişen bu kişiliklerdir.

Haldun Dormen tiyatro eğitimini ABD'de yapmış. Yale Üniversitesi'nin ünlü Tiyatro Okulu'nda yetişen genç yönetmen, tiyatrodaki içerik ve özden çok yapımla ilgili. Bu anlayışa göre, yapımın başarısıdır önemli olan. Bu nedenle, 1957-1972 arasındaki on beş yıllık oyun dağarcığına bakıldığında, birbirinden çok değişik nitelikte yazarların adlarını bir arada görüyoruz. Brecht'ten Agatha Christie'ye kadar yabancılara Refik Erduran'dan Selçuk Kaskan'a kadar Türk yazarları yan yana. Neler yok ki bu listede? Müzikli güldürülerden modern dramalara, epik oyunlardan klasik güldürülere, polisiye oyunlardan melodramlara dek: Emmanuel Roblés, E. O'Neill, George Feydeau, Ibsen, G. B. Shaw, J. Logan, Brandon Thomas, Philip King, Plautus, Macchiavelli, Marcel Achard, Clifford Odets, Bevan - Trzinsky, Jacques Deval, M. Redgrave, Jean de Hartog, Valentin Katajev, Cocteau, Yaşar Kemal - Nihat Asyalı, Marcel Mithois, Frank Marcus, Karl Wittlinger, Turgut Özakman...

Bu listenin özelliği, bağlantısızlık, güdümsüzlüktür. Dormen'in görüşüne göre, önemli olan yapımın ilgi görmesidir. Başarı, seyircinin ilgisiyle belirir. Kimi zaman bir yapım kendi içinde tutarlı, başarılı olsa bile, seyircinin ilgisini kazanmazsa başarıya ulaşmamış sayılır. Kuşkusuz işin "tecimsel" yanı bu görüşü benimse-

meye zorluyor patronu. Sanırım işin düğüm noktası burada. Dormen Tiyatrosu, bir "patron tiyatrosu" olmaktan başka yol çizemediği için, sonuçta kurucusunu büyük zararla tiyatrosunu kapatmaya zorladı. Bir özel topluluk için bundan başka çıkar yol yok mudur? Anamalı bir toplulukta, olması beklenemez: Topluluğa katılan, topluluk içinde yetişen, öne kavuşan sanatçıların her biri birer birer ayrılıp kendi kanatlarıyla uçmayı deniyorlar. Onların da çoğu birer topluluk kurma hevesine kapılıyor. Dormen, en sonunda birkaç dostuyla kalıyor. Yüklün taşınamaz olması, ailesinden kalan önemli kişisel malvarlığının bir kısmını alıp götürmesine karşın, Dormen Tiyatrosu'nu kapatmak zorunluluğundan kurtulmuyor. Sanırım, Türk tiyatrosunda bu tür toplulukların en başarılı örneklerinden biri olan Dormen Tiyatrosu'nun bile yaşatılamaması, aynı deneyi yinelemeyi sağlamak bakımından, önemli bir deneydir, bu açıdan bakınca da öğretici bir yönü var Dormen'in anılarının.

Oldukça geniş oylumlu bir kitap "Sürç-ü Lisan Ettik-se". Ama büyük boy 431 sayfalık bu kitap kolay okunuyor. Çünkü Dormen'in akıcı, eğlendirici bir anlatımı var. Hem olayların ilginç yönlerini alaycı bir dille anlatması hem de kişileri uzun uzun çözümlemeden, olayların içindeki tutum ve davranışlarıyla değerlendirmesi anlatımı renklendiriyor. Bu niteliği, belki işi biraz yüzeyden aldığı izlenimi bırakıyor okuyucuda. Ama yazarın gereksiz bilgiçlikten kaçınması, bu tür bir kitap için bir erdem sayılmalı.

Kuşkusuz, Dormen'in anıları, yirmi beş yıllık dönemin tiyatro tarihini yazacaklar için zengin bir kaynak. Tiyatro ile doğrudan ilgili olmayan okuyucu için de ilginç bir yanı var kitabın: Uzaktan tanıdığımız ünlülerin, insan olarak küçük ya da büyük yanlarını sergilemesi. Bu nitelikleriyle her kimseden okuyucuya ilginç gelebilecek bir kitap.

ATILA SAV



okar yayınları

afet ılgaz

AŞAMALAR

608 Sayfa 40 Lira

Türk kadınların toplumsal savaşının gerçek romanı.

OKAR YAYINLARI  
P.K. 1365 - İstanbul









**Y**eni Ses Tiyatrosu geçen hafta Leblebici Horhor'u temsil etmeye başladı. Dikran Çuhacıyan'ın şaheseri sayılan bu müzikal komedi, Avrupa usulüyle bestelenmiş ilk Türk sahne eseri olduğu gibi, Avrupa sahnelerinde temsil edilen ilk operetimidir.

75 sene evvel yazılmış olan Leblebici Horhor, vaktiyle meşhur operatör Benliyan tarafından yüzlerce defa oynanmış, çok sevilmiş, ondan sonra da profesyonel olsun amatör olsun her operet topluluğunun repertuvarına girmiştir.

Birisi Kemal Film, ikincisi İpek Film tarafından olmak üzere iki defa da filme alınmış olan Leblebici Horhor'un bu kadar çok sevilmiş ve tutulmuş olmasının sebebi, gerek mevzuunun, gerek musikiisinin tamamıyla yerli malı oluşudur. Eserin muharriri Nalyan Efendi bir öğretmendi. Pek genç yaşında hayata gözlerini kapamıştır. Bestekârı Çuhacıyan Efendi de büyük bir şöhret kazanmış olmasına rağmen İzmirde yoksulluk içinde ölmüştü. Fakat kendisine pek

parlak bir cenaze merasimi yapıldı. Hattâ o zaman bundan bahseden bir gazetenin "Cenazesine sarfedilen para, eğer ölmeden evvel kendisine verilebilseydi, biçare belki biraz daha yaşardı" demesi meşhurdur.

Yeni Ses Tiyatrosunun yeni intendantı Münir Hayrı Egeli Leblebici'yi sahneye korkunç bir yenilik yaptı. Bu yenilik eserin Reinhard üslûbiyle sahneye konulmuş olmasıdır. Bilindiği gibi Reinhard, seyircinin hayaline geniş ölçüde pay bırakan bir sistem kurmuştur. Üstat Naci Kalmukoğlu'nun elinden çıkan dekorlar bizi bir masal âlemine götürüyordu. Elbiseler ise Türkiye'ye ait Avrupalı ressamların çizmiş oldukları eski gravürlerde görülen örneklerle göre yapılmıştı. Bunun için gerek Leblebicinin, gerek diğer şahısların kıyafetlerini pek yakın bir geçmişteki örneklerine benzetmedikleri için yadırgayanlar pek haklı sayılmazlar.

Temsilden çıkarken herkesin umumiyetle memnun olduğu görülmüyordu. Kuşakımıza çalınan sözlerden biri şu oldu:

— İşte tam bir komedi müzikal!..

Leblebiciyi çok kereler seyretmiş olan eski bir meslekdaşımız da:

— Çuhacıyan eserinin böyle bir temsilini göromeden ölmüş-tür! dedi.

Bizce Leblebici Horhorun son temsilindeki en büyük hususiyet onda "ses" li sanatkarların birinci plâna çıkışıdır. Operet sahnelerimizde yıllardan beri ses elemanlarının yerini küçük küçüklü büyüklü birçok "komik" doldurmuş bulunmakta idi. İşin en fena tarafı da bu aktörlerin ses noksanlarını alabildiğine tuluat yaparak yumurtladıkları esprilerle doldurmağa gayret edimleri idi. Şimdi Ses Tiyatrosunda operet, asıl yoluna girmiş ve güzel sesi olan genç elemanlar parlamaya başlamıştır. Bu vaziyetin bazı komikleri sözlü tiyatroya dönmeğe mecbur edeceği tahmin olunabilir. Yeni Ses Tiyatrosunda başlayacağı söylenen "Saat 6 Tiyatrosu" temsilleri belki de sahasını bulamamış bu sanatkarların tam inkişaflarına mazhar olacakları bir sahne olacaktır.

**R. ÇALAPALA**

## **EK K. Sermed Muhtar Alus'un İlk Sinema Deneyimi İdeal Sineması'nda**





# GEÇMİŞ ZAMAN OLUR Ki..



ESKİ İSTANBULDA:

77-521593

## Beyoğlu tiyatroları

Avrupadan gelen tiyatro trupları - Pochard kumpanyasının bu ün bir kiş temsil vermesine sebep olan Madam Pochard - İstanbulda ilk sinema - Fehim Paşanın meşhur Margeriti - İl. s. s. sinema nosıdır?

Yazan : Sermed Muhtar Alus

A şağdan yukarı, yani Tü. neiden Taksime doğru, sıra ile Tepebaşı kışık, Tepebaşı anı, Konkordiya, Halep çarşısı, Odeon tiyatroları olarak beş a. deddi. Bunlar yıllarca ne bir arttı, ne de bir eksildi.

Tepebaşı kışık tiyatrosu, işlerinde güya en şatafatlı, kışık, şahanesi. Yazları kapıları kapalı, kışık; kışık devamlı kışık.

Avrupadan, Avrupalıların da em zıade Fransızlardan Cesaire, Tunusa, Misra turneye çıkan erkek veya kadın bazı meşhur sanatçıların idaresi altında bulunan truplar, dört beş gün, bilemedim, bir hafta kalıp pilyi girtti. Topladılar.

Oncagızları sorarsan: Müşş Süly - Maunet, Albert Lambert fils, Feraudy; Madam Sarah Bernhardt, Réjane, Suzanne Desres gibi kışık.

Bu kumpanyalarda, kalburun üstünde olarak ele başları göze açar, ötekileri derme çatma aktörler teşkil eder, figüran mığırınları da yeriden içişi güçsüz tabii su frenklerine yaptırır.

Oynanan oyunlar, trupu toparlayıp getiren kodamanın repertuvarında en muvaffak olduğu, en alkışlanan piyesler. Fiatlar tuzlu da değil, biberli, baharlı, hardallı.

On localar beş aded «arı lira; yan localar dört lira; tavan ka-



Fehim Paşanın meşhur Margeriti birası piyesinde güldüğü anlar. Tepebaşı tiyatrosunda kalas harci, mazelci, maskesiz bir kaç balo verilirdi. Kimine (terzi kızlar), kimine (çamaşırcı kızlar) diye bir kulp takilir, kimi de Bekki Rum ismiyle, Ermeni katolik eytanhanesi gibi müesseseler menfaatine yaptırirdi.

Bahşençin sağındaki Anfi berhanesi Şehremine. Ridvan Paşanın yadigarıdır. İlk sırtında, Castellano'nun trupu selâmüneyleküm diyip yıllarca oraya mihlandı.

Çeşitli İtalyan operaları: Traviata, Rigoletto, Seville berberi, La Bohème, La Tosca... ilâh.

Pazar matinelere ve haftanın redi gecesi, sahnede Bianchini adlı mahbube bülbül gibi şakramada; bir alay koro, heyeti perî beyirlerden balet takımı 30, 35 kişilik orkestra da terensümde.

Tiyatro müsteri kalabalığından ha yıldı, ha yıldıcaak. Kaşdan içişi dalaş gelince sudan sucu: Kotuklar mecdidiye; (stalle) denilen dört beş sıra, andalyeler iki çeyrek; ortalığın fetiş için kaplayan kanapece çeyrek.

Akar olugun tadına doyamıran Sinyor Castellano'nun yerise günün birinde Gontran adındaki Fransız kavance oldu. Bu kumpanyanın oynadığı oyunlar da: Faust, Mignon, Sapho gibi Fransız operaları; Carmen, La Mascotte, La belle Helene gibi opera komikleri; Les saltimbanques, La paupté kabilinden operetler.

Vandermonth isimdeki dilberin huri misalligine herkes hayran. Hele (La Paupée) de göğüs ve kolları faziilele çiplak fıstın dizi kapaklardan yukarıda, kurma bebekleri var (Papal, Mamma!) diyerek şanoda tıpaş tıpaş gezisine bütün ağızlar açık.

Vaktaki sinema modası alıp yürümeye başladı. Berhaneye Pathée biraderlerin sinematografı yerleşerek operacıları, o peretçileri künden attı.

Öyle bir dolup dolup taşır ki sorma. Bin güllükle içişiye kapı atar, yer kaparsın. Bir piya no, iki keman, bir flüt'ten mürekkep salon orkestrası senfoniden sifariş eder.

Programa gelelim: En başta bunları denizler, Alp dağları, Como gölü ne'inden bir manzara. Sonra Napoli'de mercancılık, Lizbon'da balık konservajlığı, Lyon'da ipek dokumacılığına dair fenni bir kordeler. Arkasından bir veya iki kışık kışık, tür komedi. Beş dakika ara ver-

rilir. Şimdi seyrine en doyum olmaz filmere sıra gelmiştir.

Aman efendim aman, dört veya beş kışık ne dramlar da ne dramlar: Alexandre'le Gabrielle Robine'inkileri mi isterim? Ancelo Ferra ile Lyda Borell'inkileri mi? Yoksa Orlande bilmem kimle Pina Menichelli nam afeti devranın herkesi mestedici şuhluklarını mı?

Nihayet bir kışık komikten sonra Pathée firmasının horozu, kafa uzatarak, kanat silerek ötüş hareketlerinde bulunurken lâmbalar yanar, sinema paydos olurdu.

O devrin komikler şahı Max Linder'di. İnce, zarif, pek sempatik bir herifçiydi. Bir de Rığaden Jakkabı, Prince adlı, Pariste tiyatro artistliği eden adamcağız vardı ki soğuk nevale mi soğuk nevale.

Konkordiya tiyatrosu şimdiki Saint - Antuane kilisesinin arsasındaydı. Bina salaş amma geygeni, kat kat localar. Yanındaki bahçesinde yazlık sahne; avlusunun sonunda Bartoli'nin lokanta ve birahanesi.

Boğuntu yerinin dik âlâsi orada. Sabah horozları ötüncüye kadar işler. Akşam yemeği saatları, gecenin geç saatları mahşer mi mahşer. Dükün Beyoğlunun, karı kaldırmadık Cristal kafetantının aktir ve şantozları; Glavani, Venedik sokak otellerindeki ecebi kırmaz: kokollar; Yeni çarşıdaki pansiyoncu Henriette'nin kokonaları hep orada.

Konkordiya tiyatrosuna evvelce opera ve operetler de gelirmiş. Giltide, yerlerini varyetecilere kaptırmışlardı. Bura şanosunda boy gösteriş nazemlerden nicedir vardır ki sadâzaman, vukela, zaptiye nazırı gibi papaların oğullarına metreslik le çatmış, hattâ bazı nikâhla varmış, çocuk sahibi olup hanım hanım oturanlarına da rastlanmıştır.

(Yaveri hususî şehriyari) Fehim Paşanın güzelliği şöhret afaki tutan meşhur Marguerite, si de Konkordiya devşirmelerindendi.

Halep çarşısındaki tiyatro, ortası çepeceve değişimi meydanlı bir aştı. Tournier'in, Pierre Antonin'in at canbazhanesi.



Max Linder

neleri oradan eksik olmazdı. Her neyse, bu canbazhaneler ayak kesince, sinematograf ta revace olmuştu oraya da beyaz perde kurulmuş.

Sözüm yabana ilk resmî sine-

mayı burada güdükt. Meselâ dalgah deniz gösterişin perde arkasından çinko levhafor sallanır; atlar koşarken dişlere avuc lar vurularak tal sesleri taklid edilir; vapur, şimendifer gözüktü mü boru, düdüklü üttürülür; alâh mülâh patlarken kapalı tabancalar atıldı.

Odeon, namı diğer Verdi tiyatrosu bugünkü Şark sinemasının bulunduğu bina idi. Boyuna Rum kumpanyaları gelir; kışık, dramlar, operetler temsil ederlerdi.

Apukurya, yani karnaval zamanlarında kapıları ardına kadar açık. Büttün Beyoğlu halkı akın akın dolar. Maskefi balonun harciâlemi orada. Dühütyesi erkeklerle 10 kurus; kadınlara o da yok. Loca tutacaksan, en âlâs beş medciyye.

Timoni, Derviş, Çiçekci, Yeni çarşı, Çeşme, Süloğ, Bayram, Küçük Yazıcı, Fıçı, Sağol, Çukur, Büyük Ziba, Küçük Ziba sokaklarının malları hep oraya. Hepsi maskara kıyafetine girmiş; gâh önde lâterna, gâh zurna ve çiftenara; horalarla, oyunlarla, meyhanelere uğrayıp uğrayıp içkileri tazeleye tazeleye, kâffilelerle sâkin ediyeler.

İsteyen dana koyulup polka lara, mazurkalara, kadrillere, lanayelere girişin. İsteyen de yukarı salına çıkıp masasına ra. kışık, şarabları, birâleri getirirsin. Kemani Hasan, Büttün Salih'in incesazını dinliyerek, kafayı çekip çekip fitle dînâtin. Aşka gelince de calgılara bir avuç para atarak çiftelleyi tuturtup sıkır sıkır kovarın.

Sermed Muhtar Alus



Marguerite'in Konkordiya'daki artistlik zamanı. Tündükler üç lira, parterde koltuklar lira, sandalyeler yarım lira; paradi mecdidiye.

Boyle üç beş günün içinde torbalar dolusu paraya konanlar ötedenberi düşmüş. Fakat sonraları artmış. Evveleri aylarca, bütün yaz, bütün kış devamince postu serenler, kazık kakanlar olumuş. Meselâ Packard'ın kumpanyası.

Sebebi var: Madam Sandre Packard hüsnü an, endam ve rüfât, işve ve cilve itibarile el hak bimenend. Saç sakallı, gayet yüksek payeli zevattan bile yanan yanana. Hattâ:

«Şeklinle, hayalinle olur neşes bedidar»

«Günlerce fahat ağladığım bunca gamim vars»

Afet mi nesin, ah nesin, sen nesin ey yar»

«Her derdi unuttum da senin derdine düştüm»

Gibi şarkı güftelerini yazanlar bile mevcud.

İstanbulda Şubat ayı sonların da çıkıp ancak bir ay süren pek meze nardenk arası çeşidi, ke içki gibi yayılan (Salvator) ve buna rakib (Saint Benno)

