

## Şube Genel Kurulumuz Yapılıyor

Mimarlar Odası İzmir Şubesi 32. Dönem Olağan Genel Kurulu aşağıda belirtilen günlerde, gündemindeki konuları görüşmek üzere toplanacaktır.

Başarılı ve üretken bir Genel Kurul için bütün üyelerimizin katılımını bekler, Oda kimliklerini yanlarında bulundurmalarını rica ederiz.

Saygılarımızla,  
31. Dönem Yönetim Kurulu

### GÜNDEM:

1. Yönetim Kurulu adına açış ve bir başkan, 2 başkan yardımcısı, dört yazmandan oluşan Başkanlık divanının seçimi,
2. Yönetim Kurulu raporunun görüşülmesi ve hakkında karar verilmesi,
3. Yeni dönem çalışmaları için ilkelerin saptanması
4. Yeni dönem bütçesinin görüşülerek Oda Yönetim Kuruluna önerilecek şeklinin saptanması
5. Adayların belirlenmesi
  - a) Yönetim Kurulu
  - b) Merkez delegeleri
  - c) Oda denetleme kurulu
6. Adayların tutanaklara kaydedilerek ilanı ve kapanış
7. Seçim.

Çoğunluk arama koşuluyla yapılacak genel kurul toplantısı

Tarih : 29 Ocak 1994 Cumartesi

Saat : 13.30 - 17.30

Yer : Mimarlar Odası İzmir Şb. Salonu  
1441 Sokak No: 2/1 Alsancak - İZMİR

### Yönetim Kurulu ve Delege Seçimleri

Tarih : 30 Ocak 1994 Pazar

Saat : 9.00 - 17.00

Yer : Mimarlar Odası İzmir Şb. Salonu  
1441 Sokak No: 2/1 Alsancak - İZMİR

29 Ocak 1994 günü çoğunluk sağlanmadığı takdirde Genel Kurul ve seçimler aşağıdaki tarih ve yerde çoğunluk aranmaksızın katılanlarla yapılacaktır.

### Genel Kurul Toplantısı

Tarih : 5 şubat 1994 Cumartesi

Saat : Büyük Efes Oteli Bergama Salonu

### Yönetim Kurulu ve Delege Seçimleri

Tarih : 6 Şubat 1994 Pazar

Saat : 9.00 - 17.00

Yer : Mimarlar Odası İzmir Şubesi Salonu  
1441 Sokak No: 2/1 Alsancak - İZMİR



25, 26, 27 Kasım 1993 tarihlerinde Nevşehir'de gerçekleştirilen Olağanüstü Genel Kurulda kabul edilen Yeni Mimarlık Meslek Düzeni İlkeleri şöyle:

## Yeni Mimarlık Meslek Düzeni İlkeleri (Nevşehir 1993 Olağanüstü Genel Kurul Taslağı Kesinleşen Maddeler)

TMMOB Mimarlar Odası Olağanüstü Genel Kurulu, gündeminde bulunan Meslek Yasası ve diğer Oda ile ilgili tüm hukuksal düzenlemelerin aşağıdaki ilke ve hedeflere göre düzenlenmesi için çaba verilmesini karar altına almıştır.

Madde 1) Mimarlar Odası, mesleğin ülke ve toplum yararına ve UIA 1993 Genel Kurulunda kabul edilmiş olan "Sürdürülebilir Bir Gelecek İçin Bağlılık Deklerasyonu" ilkelerine uygun olarak uygulanmasından ve tasarım özgürlüğünü de gözetilen bir mesleki denetimden sorumlu ve böyle bir sürecin güvencesi olmalıdır. Bu bağlamda Oda yeniden yapılanmalı, meslek yasası ve diğer hukuksal düzenlemeler bu yeni yapılanmayla uyumlu olmalıdır.

Madde 2) Oda'nın yaşama organı olan genel kurulun bu görevini sağlıklı, sürekli, üretken ve tüm örgütün eğilimlerini değerlendirerek yapabilmesi için "Oda Meclisi" işlevini yüklenmeli, üye sayısı bu nedenle sınırlanmalı birimlerin mimar sayısına göre orantılı olarak temsil yeti esas alınmalıdır. Doğal üyelik, oda merkez organlarıyla sınırlanmalı, bu organları da meclis seçmelidir.

Madde 3) Oda'nın yeniden yapılanmasında, mesleğe ve topluma karşı yöresel yükümlülüklerin kurumsallaşması esas alınmalı; bu anlamda kentsel bütünlük gözetilerek il düzeyinde yerel ve tüzel kişiliği bulunan Oda birimleri hedeflenmeli; bu birimlerin mesleki yargı, denetim vb. organları da bulunmalı; yerel örgüt birimlerinin tüm organlarıyla ve seçimle oluşabilmesi için yeterli sayıda mimar bulunan illerde, üyelerin özgür iradesiyle Oda birimi kurulabilmelidir. Temsilcilikler ise il odalarının alt birimleri olarak faaliyet gösterirler. Organlar seçimle oluşturulur.

Madde 4) Odaların ve üst örgütlenmesinin, kamu kurumu niteliğinde bir meslek örgütü olmasının yanısıra hükümet dışı sivil toplum örgütü olma kimliği güçlendirilmeli; Oda gelirleri bu statüyü güçlendirici şekilde yasal güvence altına alınmalıdır.

Madde 5) Odalar, mesleki anlamda topluma güvence veren yapıya kavuşturulmalı, bu bağlamda mimarlık hizmetinde mimarla toplum arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi ve anlaşmazlıkların giderilmesinde yardımcı olmak üzere Oda'nın yetkili kurulları oluşturulmalıdır.

Madde 6) Her türlü mimarlık hizmetinde mesleki sorumluluğun yüklenilmesi ve bağımsız meslek yetkinliğinin uygulanması aşamasında, kurulların koruyucusu ve sorumlusu odalar olmalıdır. Eğitimini tamamlayan mimarın mesleki sorumluluk yüklenmesi için ünvanını kullanabilme yetkisi odanıdır. Oda bu yükümlülüğü nedeniyle, çağdaş mezuniyet düzeyleri ve standartlarının sağlanabilmesi için eğitim kurumları ve ilgili diğer kurumlarla işbirliği karar, referans kurumunu gerçekleştirir ve mesleğe hazırlığı düzenler.

Madde 7) Mimari sorumlulukları da içeren peyzaj mimarlığı, endüstriyel tasarım, kentsel tasarım iç mimarlık vb. alanlarda da mimarlıkla olan ilişkilerin koparılmasında; yaşanan sürecin tam tersine bu ilişkinin güçlendirilmesi, hedefler arasında yer almaktadır.

Madde 8) Mimarlıkla ilişkili olan diğer tasarımcı kuruluşlarla sanat kuruluşlarıyla ilişkiler ve gerektiğinde üst birlikler kurulmalıdır. Bu ilkelere karşılıklı saygı ihtisas ayırımı ve gönüllü birliklilik düşüncesi esas alınmalıdır.

Madde 9) Yukarıdaki ilke ve hedefler, Mimarlık Yasası, TMMOB Yasası, Mühendislik ve Mimarlık hakkındaki kanun, Oda yönetmelikleri ve diğer kurullarla birlikte, İmar Yasası, Turizm Yasası Çevre Yasası vb. gibi mimarlığı yakından, doğrudan ve dolaylı ilgilendiren tüm mevzuat üzerindeki Oda çalışmalarında da temel alınmalıdır.

Madde 10) Her tür ve ölçekte üretilen mimarlık ürün ve hizmetlerinin oluşturulmasında, bunlara dair inceleme, tesbit değerlendirme, onama uygulama ve denetim yetkilerinin sadece mimarlara atıldığından belirlenmesi ve meslekleri ile ilgili olmayan alanlarda çalıştırılmalarının güvence altına alınmasının sağlanması esastır. Kamudaki mimarlık hizmetinin mesleki etiğinin ve koşullarının yukarıdaki ilkelerle tam uyumun sağlanması için çaba gösterilmelidir.

## Yeni Mimarlık Meslek Düzeni İlkeleri Uygulama Yöntemi

Oda'nın yeniden yapılanması ve mesleki hukuku için Olağanüstü Genel kurulca belirlenen ilke doğrultusunda;

- 1- a) Mimarlık Meslek Yasası Taslağına ilişkin önerinin MYK sorumluluğunda, hukukçuların da katılacağı en çok yedi üyemizden oluşan bir taslak hazırlama komisyonu tarafından düzenlenmesine, b) Oda mevzuatında aynı ilkelere uyum sağlamak üzere yapılacak değişikliklerin hazırlanması için MYK tarafından çalışma yapılmasına, c) Mimarlığı ilgilendiren mevcut yasalarda ve buna bağlı mevzuatta da aynı yönde değişiklikler yapılması için hukukçulara da danışılmak suretiyle çalışma yapılmasına;

2- Bu çalışmalardan

- a) Mimarlık Meslek Yasası ile ilgili taslak önerisinin Oda Genel Kurulu'nun görüşüne sunulacak yasa sürecine sokulmasına;
- b) Oda mevzuatıyla ilgili değişiklik çalışmasının yine Oda mevzuatına uygun yöntemlerle sonuçlandırılmasına;
- c) Mimarlığı ilgilendiren mevcut yasalardaki değişiklik önerilerinin ise, birimlerin de görüş ve katkılarıyla MYK tarafından sonuçlandırılıp ilgili makamlara önerilmesine ve izlenmesine,

3- Olağanüstü Genel kurulda kabul edilen 10 maddelik ilkeler bütünü Oda yayınlarıyla ülke mimarlarına ve kamuoyuna, bu ilkelerin başlangıç maddesi ve özetini ise, UIA yayınlarıyla dünya mimarlık çevrelerine duyurulmasına.

## UIA 1993 Genel Kurulu Sürdürülebilir Bir Gelecek İçin Bağımlılık Bildirisi

Sürdürülebilir bir toplumun, doğa ve kültürü yaşayan tüm varlıklar için koruduğunu, onardığını ve zenginleştirdiğini; çeşitliliği olan ve sağlıklı bir çevrenin, sağlıklı toplum için bir değer oluşturduğunu ve temel bir gerek olduğunu; günümüz toplumunun çevreyi ciddi olarak bozduğunu ve bu toplumun sürdürülebilir olmadığını;

Ekolojik olarak tüm doğal çevreyle; sosyal, kültürel ve ekonomik olarak tüm insanlıkla bağımlı olduğumuzu, bu bağımlılık bağlamında, sürdürülebilirliğin bütün taraflar arasında ortaklık, eşitlik ve denge gerektirdiğini;

Yapıların ve yapı çevrenin, insanların doğal çevre ve yaşam kalitesi üzerindeki etkisinde önemli bir rol oynadığını; sürdürülebilir tasarımın kaynak ve enerjinin daha etkin kullanımını gözetmeyi, sağlıklı yapılar ve yapı malzemelerini, ekolojik ve toplumsal duyarlılığı yüksek arazi kullanımını ve esin veren, uyarıcı ve yücelten bir estetik duyarlılığı içerdiğini; sürdürülebilir tasarımla doğa üzerindeki olumsuz insan etkilerinin önemli ölçüde azalacağını ve aynı zamanda yaşam kalitesiyle ekonomik refahın artacağını; Gören bizler, Kendimizi;

Dünyanın mimarlık ve yapı-tasarımı mesleklerinin üyeleri olarak, hem bireyler hem de mesleki kurumlarımız aracılığıyla

- Çevresel ve toplumsal sürdürülebilirliği mesleki uygulamaya ve sorumluluklarımızın odağına yerleştirmeye,
- Sürdürülebilir tasarımın işlerliği için gerekli uygulama, yöntem, ürün, eğitim programları, hizmet ve standartları geliştirmeye ve sürekli iyileştirmeye,
- Meslektaşlarımızı yapı endüstrisini, müşterileri, öğrencileri ve toplumun genelini sürdürülebilir tasarımın önemi ve önemli olanakları konusunda eğitmeye,
- Sürdürülebilir tasarımın rutin bir uygulamaya dönüşmesi yolunda hükümetler ve iş çevreleri düzeyinde politikalar, yasal düzenlemeler ve uygulamaları kurumlaştırmaya
- Yapısal çevrenin bugünkü ve gelecekteki tüm öğelerini - tasarım, üretim, kullanım ve yeniden kullanımlarda- sürdürülebilir tasarım standartlarına ulaştırmaya adanıyoruz.

## Türkiye Mimarlığı II Sempozyumu

7 Ekim 1993 günü Atatürk Kültür Merkezi'nde "Mimarlık Müzesi"nin açılışıyla başlayan sempozyum üç gün süre ile Ankara'nın gündemini mimarlık üzerine yoğunlaştırdı. "Kimlik, Meşruiyet, Etik" başlığı altında düzenlenen sempozyum, fikirlerin ve eserlerin buluşma noktası oldu. Katılımcıların Başlık kapsamı dışında yaptıkları - yapamadıkları eserlerini sergiledikleri sempozyum uzun süren hey-

canlı konuşmalarla akşamın geç vakitlerine kadar dolu dolu mimarlık yaşattı.

Sempozyumun 1. gününde daha 1. oturumda başlayan sıcak sunuşlar ve Şükrü Kocagöz'ün "Kültürpark Yarışması"ni sempozyum başlığı altında sunması dikkat çekiciydi. Özellikle ürün-bildiri bölümünde bildirimlerini sunan İhsan Bilgin (Mehmet - Fatoş Karaören, Süha Kızıldere) ve Han Tümertekin, yaptıklarını düşünceleriyle birleştiren ilgi çekici tutumlarıyla dinleyicileri etkilerken, mimarlıktan beklenenin ve edinilenin bir kez daha düşünülmesine olanak sundular.

Sempozyumun 2. günü kuramsal ağırlıklı bildirimlerle yoğunlaştı Mehmet Kasap'ın Kayseri'deki mimarlık hakkında yaptığı gerçekçi sunum, sempozyum boyunca duyduğumuz heyecanı Türkiye'deki mimarlık realitesini gözler önüne sererek irdelememizi sağladı. Bu günü kuramsal bildirimlerini kendi ürün-bildirisiyle destekleyen, üzerinde en çok tartışılan mimar Merih Karaaslan, sunduğu ürünlerin yanı sıra söylemindeki sınırsız mimarlık istemiyle tartışma konusu oldu.

Son gününde sempozyum şehircilik - mimarlık üzerine yoğunlaştı. Şehir Plancısı Baykan Günay tüm eleştirilerini hiç sakınmadan mimarlara yöneltti. Öte yandan tartışma bölümünde Zafer Akay'ın suçlu arayan söylemi ile Kenan Güvenç'in mimarların tümüyle faşist nitelik içinde bulunduğunu vurgulayan konuşmasının karşılığı çarpıcı idi. Son derece verimli geçen sempozyumun bant çözümlerinin kitapçık haline getirilerek önümüzdeki günlerde satışa sunulması bekleniyor.

## Mimarlar Odası Olağanüstü Genel Kurulu Üzerine Düşünceler 25 - 26 - 27 Kasım 1993 Nevşehir

### İ. Mehmet HAMUROĞLU

Yıllardır üzerinde çalışılan Mimarlık Meslek Yasası bu defa yasa önerisi şeklinde değil de, Yasa İlkeleri şeklinde Olağanüstü Genel Kurul'un en önemli gündem maddesiydi. İki yıldır sayısız yasa tasarımları hazırlanmış ve bunlar bütün şubelerde tartışılmıştı. Ek olarak bu yıl başlarında Pamukkale'de toplanan bir Danışma Kurulu'nda da görüşülmüş ancak herhangi bir karar verilememişti. Bunun nedenlerinin, • Yasa tasarımlarının hukuki olmayan biçimde yazılmış olmaları ve • Temel İlkeleri konusunda çok farklı fikirler olduğu yönünde görüşler ağırlık kazanınca bu Olağanüstü Genel Kurula yalnız Yasa İlkeleri'nin sunulması ve bu konuda anlaşma sağlandığı zaman hukukçulara yasa metnini yazdırılabileceği düşünülmüştür.

Olağanüstü Genel Kurul kendisine sunulan ilkeler metnini birinci gün tartışmaya açamadı. Bu konu ile ilgili bir Komisyonun gerek olup olmadığı ve nasıl seçileceği bütün gün saatlerce konuşuldu. Sonunda ilkeler metninin bir komisyonca hazırlanarak Genel Kurula sunulması ve bu Komisyonun da bütün Genel Kurul Delegelerinden oluşması Genel Başkan tarafından önerildi ve kabul edildi. Böylece Genel Kurulumuz ilkeler Komisyonu haline geldi ve bu ilkeler Genel Kurul yerine Komisyon adlı bir toplulukta tartışılmaya başlandı. Böylelikle Genel Kurul Divan Başkanı Komisyon Başkanı haline gelmiş ve Genel Kurul'a ara verilmiş oldu.

İlk olarak uzun zamandır pek çok kişinin düşündüğü ama açıkça ifade etmediği bir fikir ortaya atıldı. "Böyle bir yasaya gerek yoktur." Bu fikrin hayli taraftarı olduğu görüldü. Oylandı ve yasa ilkelerini görüşmeye devam kararı alındı. Bu oylama ilk defa net bir şekilde bu yasanın gereksiz olduğu şeklindeki düşüncenin azınlıkta kalsa bile güçlü olduğunu gösterdi.

Yasayı gerekli görmeyenler olaya farklı açılardan yaklaştılar. Bu yasa yerine imar ile ilgili diğer yasa ve yönetmeliklerde yapılacak değişikliklere öncelik verilmesini isteyenler olduğu gibi, "temelinde meslek ahlakının bulunduğu bir topluluğa yasa gerekmez, örgüt içi bir disiplin yönetmeliği ile bu halledilir." diyenler de vardı. Bir başka grup ise bu yasa ile yeni mezun gençlere yıllar sürecek bir stajdan sonra mesleki uygulama izninin verileceğinden dolayı yasayı engellemek için bu yönde oy kullandı. Yasayı gerekli görenler galip gelince, Genel Merkezce getirilen "İlkeler" metninin yanında İstanbul ve Ankara'dan birer öneri metinlerinin de ortaya çıktığı görüldü. Ankara'lı memur mimarların hazırladığı ilkeler esas olarak memurların da özel işler yapabilmelerine olanak verilmesini ve merkezi bir yapılaşma öneriyordu. Bu metin içeriği tartışılmadan oylanarak reddedildi. Ancak, oylayanların büyük çoğunluğu bu metindeki önerilerin farkında olamadı. Genel Merkezce metni ile İstanbul'dan gelen öneri metni ise hazırlayanlar tarafından birleştirilerek görüşmeye hazırlandı.

İlk önemli tartışma mesleki denetim üzerinde oldu. Bazı meslektaşlar Oda'nın mesleki denetim yaparken "mesleki yaratıcılığı" önleme yönüne sapabileceği tehlikesini ortaya attılar. Bunun üzerine mesleki yaratıcılığın korunarak mesleki denetimin yapılması metne eklenerek uzlaşma sağlandı.

İkinci önemli tartışma "mimar" ünvanı verilmesinin üniversite diploması ile değil, Mimarlar Odasının vermeye yetkili olacağı bir düzen kurulması üzerinde yapıldı. Yeni mezunların mesleki uygulamaya başlaması için hazırlık döneminin geçmesi konunun en duyarlı noktası oldu. Sonunda "hazırlık dönemi" konusunu şimdilik sözkonusu etmeyen bir ilke üzerinde uzlaşma sağlandı.

Mimarlar Odası'nın nasıl örgütleneceği de epey ilgi çeken tartışmalara yol açtı. Kabul edilen ilkeye göre, her ilde veya bölgede bir Mimarlar Odası kurulması ve bunların birleşerek Mimar Odaları Birliği kurması yönünde çaba gösterileceği benimsendi. Bütün ilkeler ayrı ayrı her gün gece yarılarda tartışılan sürelerde uzun uzun konuşuldu. Komisyon adı altında bu ilkeleri tartışan delegeler, tartışmalar bitince Genel Kurul haline geldiler ve Genel Kurul bu ilkeleri oylayarak kabul etti.

"İlkeler" tartışmaları dışındaki gündem maddelerinden yalnız bir tanesi üzerinde görüşme açılabilirdi. Bu madde Genel Kurul delegelerinin sayısının 100 civarından 250 civarına nasıl indirilebileceği üzerine hazırlanan bir tasarımdı. Bu tasarımla ilgili olarak Genel Kurul toplantısını organize etmek güç ve masraflı oluyordu. Bu tasarımla Genel Kurul'a sürpriz olarak sunulmasından dolayı bu konudaki kararın tabanda yeterince tartışılmadan verilemeyeceği görüşüyle konu gelecek Genel Kurul'a ertelendi. Diğer önemli bir gündem maddesi olan SMM Yönetmeliği üzerinde değişiklikler konusuna zamana yetersizliği yüzünden geçilemedi.

## Temsilcilik Seçimlerimiz Yapıldı

**NAZILLI**  
Erkan UĞURLU  
Murat YUMURTACI  
Selma ÖNCÜ  
Tüzün ÇEVİK  
Yılmaz HOCAOĞLU

**AYDIN**  
Yalçın YAŞAN  
Nilüfer ÖZTÜRK  
Atilla AKSOY  
Nusret ÜNAL  
Kadir AKGÜL

**MARMARİS**  
Haşım GÜNGÖRSÜN  
Yılmaz YURTSEVEN  
Levent YÜKSEL

**FETHİYE**  
Metin TURGUT  
Mustafa KARABULUT

**BODRUM**  
Öktem İREM  
Kaynak CONTEPE  
Lütfü ŞENGÜL  
Atilla YÜCEL  
Hatice ÖZÜKARA

**DENİZLİ**  
Zeki KAPLAN  
Cüneyt ZEYTİNCİ  
Nihal ÖRSEL  
Hülya DİKER  
Bülent ALTINTAŞ

**MANİSA**  
Abdullah YETİŞEN  
Savaş AKGÜN  
Nuri KÖSE  
Saniye ÖRENLI  
H. Özcan ÇATMA

**AKHİSAR**  
Aydın COŞKUN  
Tunay ÖZBEK  
Arif DURMUŞOĞLU  
Gülden ERHÜN  
Bekir DURUKAL

## İzmir Konak Belediyesinin Arsa Karşılığı Yapıtacağı "Westernland - Kovboykent" Eğlence Sitesi Üzerine Görüşler

İzmir Konak Belediyesi, bir Alman firmasının önerisini uygun bularak, Üçkuyular Dalyan mevkiinde, denizden doldurularak kazanılmış alanda yer alan arazi üzerine bir eğlence sitesi yapımına girişmiştir. Söz konusu firma tarafından hazırlanan proje, eski bir Amerikan Kovboy kasabasının yapıları ve aktiviteleriyle canlandırılması teması üzerine geliştirilmiştir. Verilen bilgilere göre, belediyece sağlanacak yaklaşık 26000 metrekare arazi üzerine yapılacak eğlence sitesinin inşaat, donanım ve işletme giderleri, yüzde 60 ortaklık payı karşılığı Alman firma tarafından karşılanacaktır. Bu konuda 15 yıl süreli bir ön anlaşma imzalanmış bulunmaktadır.

Belediye, sitenin mimari projesini Odamıza göndererek bu konuda görüşümüzü istemektedir. Ayrıca, Belediyenin bu yatırımla ilgili yan kuruluşu Konbel Genel Müdürü ve Belediye Başkan Yardımcısı, görüşmelerimizde konuya ilişkin tamamlayıcı bilgileri şifahen vermişlerdir.

1. Konak Belediyesinin böyle bir konuda geç kalınmış olsa da, Odamızla ilişki kurmasını ve görüş istemesini, bugüne kadar yerel yönetimlerin benzeri girişimlerinde çoğu kez eksikliğini duyduğumuz bir diyalog olanağı vermesi açısından olumlu bulduğumuzu öncelikle belirtmek isteriz.

2. Sitenin yapılacağı arazi, yürürlükte ve geliştirilmekte olan imar planlarında turizm ve rekreasyon amaçlı kullanımlara ayrılmış bir alanda yer almaktadır. Bu bakımdan projenin işlevi, imar planlarına uygunluk göstermektedir. Ancak dolgu alanı olduğu

için yapı (imar) adası oluşturulmadığı görülmektedir.

3. Ancak, eğlence sitesinin yapılacağı arazi, denizden doldurularak elde edilmiştir. 3621 sayılı Kıyı Kanununun 7. maddesinde bu araziler üzerinde yapılacak yapı türleri ayrıntılı olarak belirtilmektedir. Söz konusu projede önerilen yapılar yasada belirtilen yapı türlerinden değildir. Bu bakımdan proje, Kıyı Kanununun ilgili maddesine aykırıdır.

4. Kıyı yasasında 1.7.1992 tarihinde yapılan değişiklikle getirilen geçici madde, söz konusu tesisin yapılacağı bölge konumundaki "kısmen veya tamamen yapılaşmamış alanlarla ilgili imar planı revizyonlarının 1 yıl içinde tamamlanmasını" öngörmektedir. Bu yapılmaksızın, bölgenin sınırlı bir alanına parçacı bir uygulama getirmek sakıncalı olacaktır.

5. Site için ayrılan arazinin bulunduğu bölge, İzmir kent bütünü içinde gittikçe azalmakta olan tarım alanlarının yer aldığı ve şu anda henüz yapılaşmanın başlamadığı nadir kıyı bölgelerinden biridir. Son yıllardaki gelişmeler dikkate alındığında ve özellikle otoyol, deniz ulaşımı, olası metro hattı vb. yeni ulaşım olanakları nedeniyle bölge, önemli bir konum kazanmaktadır. Böyle bir bölgede yapılacak bir yatırımda belediyenin; kentsel gereksinimlerin önceliği, yaratılacak rantların kamuya dönüşümü, kentsel gelişimi düzenleyici olma vb. konuları dikkate alarak gerekli ciddi ön çalışmaları yapmaması önemli bir eksikliklerdir.

6. İzmir kenti genelinde "Nazım Plan" anlayışının gerektirdiği bütüncül planlama yaklaşımları ne yazık ki çoktan terk edilmiştir. Kent bütünü içinde böylesine önem kazanmakta olan alanın, kentin bütün fonksiyonları ve rekreasyon bölgeleri dikkate alınarak düzenlenmesi mutlaka çok daha tutarlı olacaktır. Günümüz koşullarında böyle temel bir planlama yaklaşımının gerçekleştirilmesinin olanaksızlığı yetkililerce belirtilmektedir.

Bu durumda, en azından sözkonusu eğlence sitesinin içinde yer aldığı "rekreasyon" amaçlı bu sınırlı bölgenin kendi yakın çevresiyle birlikte bir bütün oluşturacak biçimde ele alınarak planlanması olumlu bir yöntem olacaktır.

7. Söz konusu bölgenin önünde yer alan Dalyan, işlevini yitirmiştir. Uzmanlar, körfez kirliliğinin bir ölçüde azaltılmasına yardımcı olabilecek su hareketliliğini engellediği gerekçesiyle bu dalyanın tümünden kaldırılarak denize açılması gerektiğini belirtmektedirler. Oysa halen dalyan, Büyükşehir Belediyesi tarafından, tam tersine bir yaklaşımla, doldurulmaktadır. Bölgenin yeniden ayrıntılı planlamasında bu durumun da dikkate alınması gerekir.

8. Yerel yönetimlerin, yan kuruluşları eliyle girişecekleri ticari yatırımlarda da kuşkusuz kente ve kent halkına karşı önemli sorumlulukları vardır. Bir belediye, işlevlerini, sorumluluklarına, bir yabancı firma tarafından önerildiği için gündemine gelen ve salt bir özel girişimci mantığıyla bakıldığında "hesaplı" görülebilen bir projeye "arsa" tahsisine sınırlanamamalıdır.

Böyle bir yatırımın, kentsel gelişmeye ilişkin, yukarıdaki maddelerde özetlediğimiz etkilerinin yanı sıra, kültürel içeriği açısından da irdelenmesi gerekir. Konak Belediyesi yetkilileri, "yerli" kızıldillerle savaştan "beyaz adam"ları konu edinen "animasyon"larla ve meyhanesi, hapishanesi ve benzeri yapılarıyla bir "kovboy" kenti örneğinin, kentimiz yerel kültürünün korunmasına ve geliştirilmesine ne katkıda bulunacağını bir kez daha düşünmelidirler. Konak Belediyesinden daha sınırlı olanaklarıyla bazı yerel yönetimlerin, örneğin komşu Dikili,

Aliağa, Foça Belediyelerinin kültürel konularda gerçekleştirdikleri, ülke sınırlarını da aşan etkinliklerinin olumlu izlenimlerini, bir karşılaştırma olanağı verebileceği düşüncesiyle hatırlatmak isteriz.

MİMARLAR ODASI İZMİR ŞUBESİ  
KENT VE ÇEVRE KOMİSYONU



Fotoğraflar: Hakan Akdemir



## Mimari ve Kültürel Değerlerimize Sahip Çıkalım

İmar Planına aykırı ve ruhsatsız yapılar dururken; Varyant'taki "ŞATO RESTORAN" adıyla bilinen yapı yıkılıyor. Kent kimliğine damgasını vuran, çevresiyle uyumlu bir yapı daha, hangi amaçla ve hedefin ne olduğu bilinmeden yeryüzünden siliniyor.

Her konuşmalarına "Kordon çok katlı yapılarla doldurulurken neredeydiniz" diye başlayan yöneticilerimize sesleniyoruz. İzmir'lilerin anlarına saygılı olunuz. Elimizdeki güzelim yapıları yıkarak yerine yenilerini yapmanın anlaşılabilir yanı yoktur. Bu noktada sizi uyarıyoruz.

Şato Restoran, 1940 sonu 1950 yılı başlarında yapılmış, Türk Ampir üslubunda, Geleneksel Türk Mimarisinde stilize edildiği, yeşile saygılı ve insan ölçeğine uyan, İzmir'imizin kent kimliğine son derece olumlu katkısı olan bir yapıdır. Yıkılması çok büyük bir hata, yok edilmesi ise büyük bir kayıp olacaktır.

Bu yapı ve benzeri mimari değerlerimizin yıkım yerine korunarak yaşatılması kültürel sürekliliğimiz açısından sayısız yararlar sağlayacaktır.

Ayrıca yasal koşullarda yerine getirmeden, yapının bulunduğu alan tescilli 2. doğal sit alanı olduğundan İzmir 1 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma kurulundan yıkım izni almadan bir anda yıkılması yanlış ve suç işlenmektedir.

Bütün olumsuz yaklaşımlar bir yana bırakılarak yıkım derhal durdurulmalı ve Şato Restoran kente kazandırılmalıdır.

MİMARLAR ODASI İZMİR ŞUBESİ  
YÖNETİM KURULU



Fotoğraflar: Evren Atalay

## Cengiz Bektaş "Kuş Evleri - Tüm Yaratılanla Dengede Yaşamak"

Mimarlar Odası İzmir Şubesi ve Çimentoş - Gazbeton'un ortak düzenledikleri etkinlik 18 Ekim 1993 tarihinde İzmir Ticaret Odası'nda gerçekleştirildi. Yaklaşık 250 izleyicinin bulunduğu söyleşide Cengiz Bektaş'ın konuşması büyük ilgiyle izlendi. Bektaş konuşmasında niçin Kuş Evleri'ni seçtiğini şöyle açıkladı: "İnsanın cümle yaratılmışla dengede, sevgi ilişkisinde olması günümüzde her zamankinden daha önemliken, bunca sevgisizliğe, bunca yalnızlığa, bunca yabancılaşmaya itilişimiz neden? Hiçbir çıkar gözetmeksizin yalnızca karşımızdakini korumak isteğinden doğan "Kuş Evleri" üzerinde düşünmek bize kimi unuttuklarımızı anımsatabilir!" Çimentoş - Gazbeton sponsorluğunda bu tür etkinlikler devam edecektir.



## Ragıp Buluç

Söyleşi dizimizin 27 Ekim 1993 günü konuğu Ragıp Buluç'tu. Ragıp Buluç söyleşide 24 Eylül 1993 Buenos - Aires'de yaptığı konuşma metnini tekrarladi. Büyük ilgi gören konuşmasında şunlara değindi; "İçinde yaşadığımız yüzyılın sonuna doğru mimarlık, yeniden kabuk değiştiriyor. Benim kuşağımın mesleğe başlarken öğrendiği - öğretildiği değerleri hala inanarak savunuyorsanız, artık adınız 'muhafazakar'a çıkacaktır.

Dünyanın hemen her yeri karşı çıkışın başarılı ve başarısız örnekleri ile dolu bile.

Sözlerime başlarken mimarının kabuk değiştirdiğini söylemişim. Bence öz hiçbir zaman değişmedi. Mimarlık mekan yapma veya isteyerek - bilerek yapmama sanattır. Mimarlık yaşama biçimini yaratır. Yeni yaşam biçimleri yeni alışkanlıklar haline gelince, güzeli ve doğruyu, alışılmıştan, rastgelelikten ayırıp korumak ve tüketicinin hizmetine sunmak ve onu kimlikleştirmek mimarların sorumluluğudur.

...  
Türkçe'de bir deyim var; "Aşk olduğu zaman samanlık seyran olur". Her atasözü gibi tersi de doğru; aşk olmadığı zaman saraylar samanlık olur. Artık binaların temelleri, aşk, insan ve insanlık sevgisi olmalı. O zaman Arjantin'den Türkiye'ye, Peru'dan Yeni Zelanda'ya kadar yeni mimarlığın özgür havası, yaratıcı insan zekası ile birleşerek, sadece akarsular, rengarenk çiçekler, tatlı yiyeceklerle dolu bahçe-cennet tarifine yapı unsuru da sokacaktır."



## Nesrin Yatman - Affan Yatman

Çarşamba söyleşilerinin 10 Kasım 1993 günkü oturumunda Yatman'lar 90 - 93 yılları arasında yaptıkları tasarım çalışmalarını Fransız Kültür Merkezi Salonu'nda sundular.

Söyleşilerine İzmir'in düzenli ve düzeyli mimarisinin örnek olduğunu belirterek başlayan Yatman'lar projelerini yalnızca yapı ve yapı tanıtım niteliğinde, olayların düşünsel boyutuna fazla girmeden sundular.

Eskişehir Taşbaşı Kültür ve Ticaret Merkezi'ni sunarak yapı tanıtımına başladılar. Projenin dikkat çeken yönü tasarımın merkez sayılabilecek konumunda yer alan "Taşhan"dı. Taşhan'ın varlığını da bir veri olarak kabul ettiklerini belirten Yatman'lar yıkılmasını önledikleri Taşhan'a yeni bir işlev (Nikah Salonu) kazandırarak yenilediklerini belirttiler. Tanıtımlarında Ankara Gazi Osmanpaşa'da bir inşaat şirketine yaptıkları Genel Merkez binasını sundular. Sunuşlarına İstanbul Kızılay Derneği Binası, Pamukkale Kuzey ve Güneş giriş kapıları, Çankaya Nikah Salonu, Merkez Bankası Trabzon Şube binası, Kızılay Derneği yarışmasının 1. ödül kazanan projesi, Eskişehir otogar binası ve Kültürpark yarışmasında mansiyon alan projeleri ile devam ettiler. İzleyiciler Yatman'ların son 3 yılda gerçekleştirdikleri zengin örnekleri görme olanağı buldular.



## Gürhan Tümer

D.E.Ü. Mimarlık Fakültesi öğretim üyelerinden Doç. Dr. Gürhan Tümer 1 Aralık 1993 tarihinde Fransız Kültür Merkezi salonunda "Mimarlığa Nasıl Bakıyorum" başlığında düşüncelerini, söyleşi - imza günü niteliğindeki etkinlik bünyesinde dile getirdi.

Gürhan Tümer söyleşisine mimarlık görüşünün, dünya görüşünün alt kategorisi olduğunu dile getirerek başladı. Tümer bütüncül bir yaklaşımın varlığını herşeyin birbiriyle sonsuz bir etkileşim içinde olduğunu belirterek bilgililik olarak tanımladığı, "bilgiyi bilgi için öğrenmek" kavramının dünya görüşü bünyesinde yer aldığını söyledi. İlginçliğin, ilginç şeyler peşinden koşmanın görüşünü tamamladığını belirten Tümer, bilgililik ve ilginçlik uğruna sınırlı olgularla ilgilenediğini vurguladı. Kuramsal kişiliğini öne sürecektir uygulamanın biraz daha vakit kaybettirici olduğunu belirten Tümer, bazı bilgileri kitaplardan öğrenmenin gerekli ve daha kolay bir yöntem olduğunu savundu.

Mimarlığa ise düşünce yapısını oluşturan öğelerden biri olarak, herşey olarak düşünmediğini belirterek ayrıca mimarlığın bazı şeyleri kaybettiğini, fazla uygulamaya yönelik olduğunu söyleyerek mimarların genel sorunlarla her an içiçe oldukları için kafalarını kaldırıp olaylara daha geniş açıdan bakmadıklarını dile getirdi.

Mimarlıkta tıpkı bir imparatorluğun dağılması gibi mimarlık alanlarının ayrılması, mimarın herşeyi bilmesi kavramını yavaş yavaş ortadan kaldırdığını belirten Tümer ülkemizdeki mimarlık eğitiminin kuramsal yönünün biraz daha güçlendirilmesi taraftarı olduğunu belirtti.

## Uğur Tanyeli

Söyleşi bu kez 7 Aralık 1993 salı günü yapıldı. Uğur Tanyeli bu kez odanın toplantı salonunda çoğunluğu gençlerden oluşan topluluğa "mimarlık eleştirisi" üzerinde seslendi.

Söyleşisine eleştiri üzerine Türkiye'de yaygın yanlış düşünceler bulunduğunu dile getirerek başlayan Tanyeli, Türkiye'de mimarlık eleştirisinin adeta bilevebeynin çocuklarını yetiştirmesine benzetilerek ele alınma eğiliminde olduğunu söyledi. Eleştirmenlerin bazı yanlışları uygun bir dille anlatan kiş olduğunu sanıldığını sözlerine ekledi.

Tanyeli eleştirmenlerden doğruyu yanlıştan ayırtabilmelerini beklememek gerektiğini söyleyerek eğilimi bunu yapıyor olsalardı kendilerinin en iyilerin yapabileceklerini sözlerine ekledi.

Toplumun sürekli eleştiriyi bekler hale geldiğini belirten Tanyeli henüz o ortamda bulunmadığımızı, eleştirinin ancak bazı entelektüel ihtiyaçları duyamamız halinde sözkonusu olabileceğini söyledi. Mimarlık tarihçesi ile eleştirmenin aynı sayılması gerektiğini söyleyen Tanyeli'nin eleştiri üzerine seminer niteliğinde geçen, çoğunluğun öğrenci olduğu dinleyicileri bilgilendirici söyleşi yoğun ilgi gördü.



## Güngör Kaftancı

Değerli üyemiz Yük. Müh. Mimar Gungör Kaftancı, 15 Aralık 1993 tarihinde uzun bir mimarlık döneminin ürünlerini Türk evlerinden - yapılarından örnekler eşliğinde sundu.

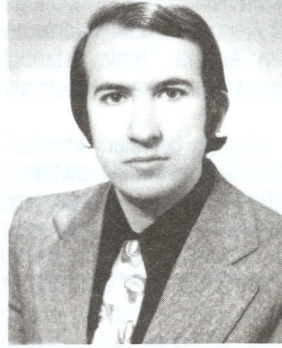
Zengin gösterimin yanısıra mimari davranışının söylemini, kendisi her ne kadar görevinin yalnızca yapı yapmak olduğunu savunsada, izleyicilere söyleşi + seminer sundu.

Kaftancı, mimarlığın çıkış noktasını özellikle büyük kentlerde yaşanan yapı patlaması nedeniyle olması gereken kıt kaynaklarda yapı yapma zorluğu olduğunu belirterek, mimarlıktaki temel sorunsalın, özellikle işlev olduğunu vurguladı. Kendi düşüncelerinin kapsamında yapıların ne bir kişilik sorunu ne de avangart bir sanatsal sorun için yapılmaması gerektiğini belirtti.

Son 15 yılda toplumun özellikle mimaride beğeni düzeyindeki aşınma ve erozyonun arabesk olguyu oldukça ön plana çıkardığını belirterek ülkemizdeki bu sorunun kendisini yalın mimariye ittiğini söyledi. Kültürel sürekliliği yaşatmanın ancak mimarın mimarlık tarihini çok iyi bilmesi ve ülke insanını sevmesiyle sağlanabileceğini dile getiren Kaftancı ancak bu ikisi sağlandıktan sonra mimarın entelektüel kişiliğinin kültürel sürekliliği sağlayacağını savundu.

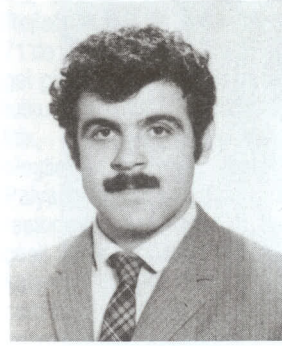
Modernizmin yaşam biçimini değiştiren bir akım olduğunu belirten Kaftancı, modernizmin en önemli yanının kesin kalıpları, kuralları yıkılmış olması olduğunu söyledi. Tüm bunları dile getirmesine rağmen Kaftancı yine de mimarın görevinin yapı yapmak olduğunu bunun söyleminin ise kendisinin uzmanlık alanı dışında kaldığını belirterek, söyleşisini -daha uzun sürebilecek tartışmalar rağmen- zaman darlığı nedeniyle bitirdi.

## Yitirdiklerimiz



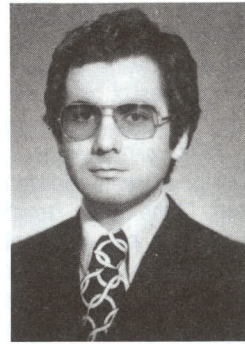
**Ahmet SİNANGİL**  
(1946 - 1994)

6146 sicil numaralı üyemiz Ahmet Sinangil 3 Ocak 1994'de yitirdik. 1946'da İzmir'de doğan Sinangil Ege Özel Mimarlık ve Mühendislik Yüksekokulu mezunuydu.



**Nezir ÇALIK**  
(1947 - 1993)

5326 sicil numaralı üyemiz Nezir Çalık 1947 İzmir doğumluydu. Ege Özel Mimarlık ve Mühendislik Yüksek Okulu mezunuydu.



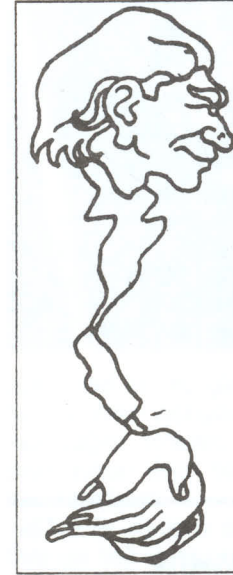
**Haluk ÖBER**  
(1947 - 1993)

9216 sicil numaralı üyemiz Haluk Öber 1947 Bayındır doğumluydu. E.Ü.M.M.Y.O.'nu 1977 yılında bitirmişti.



**Rıza AŞKAN**  
(1912 - 1994)

95 sicil numaralı üyemiz Rıza Aşkan 1912 İzmir doğumluydu. Güzel Sanatlar Akademisini 1940 yılında bitirmişti. İzmir Belediye İmar Müdürlüğü de yapmıştı.



## Abidin Dino'yu Yitirdik

1913 doğumlu değerli sanatçı Abidin Dino, 1952 yılından bu yana yaşadığı Paris'te 7 Aralık'ta kalp yetmezliğinden öldü. Değerli sanatçı 18 Aralık'ta İstanbul'da toprağa verildi. Abidin Dino'yu saygıyla anıyoruz.

## YASEM Ulusal Mimari Proje Yarışması Sonuçlandı

### 1. ÖDÜL

Özgür ECEVİT  
Azize ECEVİT  
Turgut SOĞANCI

Mimar / Münih TÜ  
Mimar / AITIA - Zafer MMYO  
Mimar / ADMMA

### YARDIMCILAR

Kadir ÇALBAYRAM  
İbrahim KARACA

### 2. ÖDÜL

Hasan ÖZBAY  
Tamer BAŞBUĞ  
Baran İDİL

Mimar / ADMMA - ODTÜ  
Mimar / ADMMA  
Mimar / İTÜ

### YARDIMCILAR

Sogül ÖZKÖK  
Arife ÖZÇELİK  
Sibel BAĞDATLI

### 3. ÖDÜL

Rıdvan KUTLUTAN  
Ahmet TERCAN  
Esin TERCAN

Mimar / MSÜ  
Mimar / MSÜ  
Mimar / MSÜ

### 1. MANSİYON

Selamettin ŞERİFOĞLU  
Zeki ŞERİFOĞLU

Mimar / DGSA  
Mimar / YÜ

#### YARDIMCILAR

Cevat MERİÇ  
Nursel YILDIZ  
Gökhan ŞERİFOĞLU

#### 2. MANSİYON

Cem AÇIKKOL Mimar / ADMMA - ODTÜ

#### YARDIMCILAR

Miñhat TEKİN

#### 3. MANSİYON

Ömer KURDAK Mimar  
Ömer SOMER Mimar  
Sevda KUŞLU Mimar  
Hüsnü OZAN Mimar  
Muzaffer MUTLU Mimar

#### YARDIMCILAR

Ahu OZAN

#### 4. MANSİYON

Gönül BAYÜLGEN Mimar / YILDIZ YTÜ.  
Erhan A. BALKAN Mimar / DGSA  
Cengiz BAYÜLGEN Mimar / YILDIZ YTÜ  
Ö. Tefvik ÖZTÜRK Mimar / İTÜ

#### 5. MANSİYON

Günnur ÖZDAĞLAR Mimar / ODTÜ  
Kenan GÜVENÇ Mimar / ODTÜ  
Güngör AYDEMİR Mimar / GAZİ ÜNİV.

#### YARDIMCILAR

Ebru BİLGİLİ  
Sibel SAĞIROĞLU

## Tariş Genel Müdürlük Hizmet Binası Ulusal Mimari Proje Yarışması

Tariş Genel Müdürlük hizmet binası mimari projelerinin elde edilme işi. Tariş Genel Müdürlüğü tarafından "Mimarlar Odası, Mimarlık, Mühendislik, Şehircilik ve Kentsel Tasarım Proje Yarışmaları Yönetmeliği" kuralları içinde serbest ulusal ve tek kademeli olarak yarışmaya çıkarılmıştır.

#### A- DANIŞMAN JÜRİ ÜYELERİ

Oğuz OYAN : Prof. Dr. Tariş Genel Md.  
Selami DOĞANAY : Tariş Genel Müdür Yrd.  
Emre TEKİNBAŞ : İller Bankası Gnl Md. Yrd.  
Ali Rıza GÜLERMAN : İzmir Büyükşehir Bld. İmar İşleri Daire Başkanı  
Selahattin ÖNÜR : Doç. Dr. ODTÜ Öğr. Üys.

#### B- ASLİ JÜRİ ÜYELERİ

Orhan ŞAHİNLER : Prof. Y. Mimar GSA (1952)  
Neşet AROLAT : Y. Mimar İTÜ (1959)  
Erdoğan ELMAS : Y. Mimar İTÜ (1962)  
Semra UYGUR : Y. Mimar ODTÜ (1980)  
İsmail MANİSALI : Mimar EÜMBFMMYO (1973)

#### C- YEDEK JÜRİ ÜYELERİ

Recep ESENGİL : Mimar ADMMA (1975)  
Tuğyan A. DURAL : Y. Mimar ODTÜ (1982)

#### D- RAPORTÖRLER

Sinem MUTLU : Mimar DEÜ (1989)  
Fatih AKSOY : Mimar DEÜ (1992)

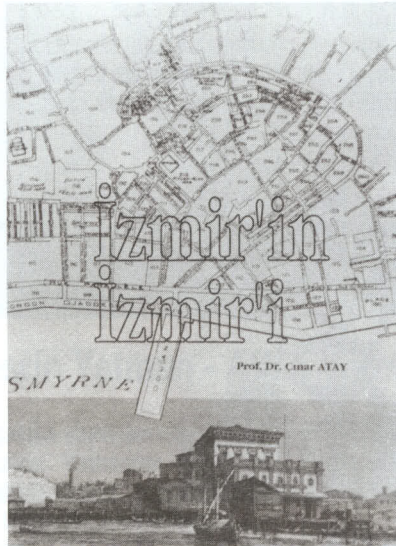
#### ÖDÜL VE MANSİYONLAR

1. ÖDÜL (NET) : 200.000.000.- TL.  
2. ÖDÜL (NET) : 160.000.000.- TL.  
3. ÖDÜL (NET) : 105.000.000.- TL.  
5 ADET MANSİYON : 60.000.000.- TL x 5  
PROJE TES. TAR. : 04.04.1994 Saat 17.30

Yazışma şartnamesi ve eklerini almak için Tariş Genel Müdürlüğü banka hesabına 150.000.- TL. yatırıldığına dair makbuzla Tariş Genel Müdürlüğü 1492 Sk. No: 14 35230 Alsancak - İZMİR adresine ya da Mimarlar Odası Ankara, İzmir, İstanbul şubelerinden birine başvurularak adres bırakılması gerekmektedir.

Yazışma şartnameleri yukarıda belirtilen adreslerden 10.01.1994 tarihinden itibaren temin edilebilir. **Tariş Genel Müdürlüğü Banka Hesap No: Tarişbank Alsancak Şubesi 50842 No.lu hesap.**

## Yeni Yayınlar



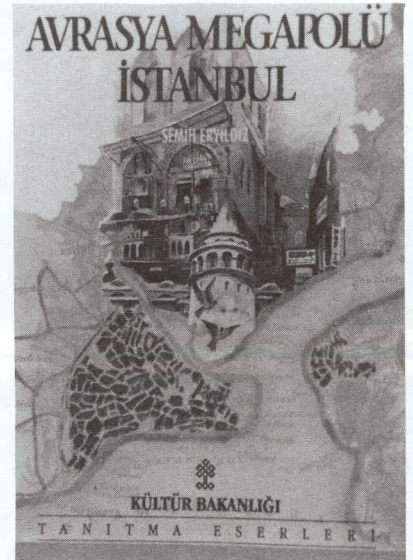
#### İzmir'in İzmir'i

M. Çınar Atay, Esiad Yayınları No: 93/K4-1, İzmir 1993, 240 s. 300.000.- TL.

M. Çınar Atay, İzmir'i görmeğe başladığı 1946 yılından beri yaşadığı kenti tanımaya büyük bir heyecan duymuştur. Şehir Plancısı ünvanı ile 1971 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ni bitirdikten sonra, kente hizmeti yurt dışında çeşitli kaynakları tarıyarak devam ettirmiş, 1974 yılında Paris I, Panthéon Sorbonne'dan Doktor ünvanını aldıktan sonra konuya ilişkin ilk eseri, "Tarih içinde İzmir'i" yayınlamıştır. Yeryüzünde yer alan pek çok kent arasında İzmir'in ayrı bir yeri olduğuna inanarak yaptığı araştırmaları sırasında Atay, okuduğu ilk okulun yıkılarak yerinin otopark olarak kullanıldığını gören bir nesilden olup, 1975 yılında yurt dışından dönerek Üniversiteye, akademik göreve girişi takip eden yıllarda, 1979'da Doçent ve 1986'da Profesör ünvanını almıştır. Ege ve Dokuz Eylül Üniversitelerinde görevi dışında Atay, Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde de bir süre Dekanlık görevinde bulunmuştur.

İzmir'in günümüzdeki durumuna gelişini inceleyen pek çok çalışmanın yanı sıra "Location Theories" isimli bir eserinde de kentleşmenin sorunlarını ele

almıştır. Özellikle İzmir kentinin günümüzde aldıkları şekillenmeyi incelerken Cumhuriyet öncesi dönem ait pek çok izin bulunduğunu belirleyen makaleleri de yayımlanmıştır. Prof. Dr. Çınar Atay halen Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesinde Öğretim Üyeliği görevine devam etmektedir.



#### Avrasya Megapolü İstanbul,

Semih Eryıldız, Kültür Bakanlığı Tanıtma Eserleri 218 s. 300.000.- TL.

İnsanoğlunun bildiği en eski "Üst Bölge" Avrasya ve onun merkezi İstanbul'a; dünyadaki inanılmaz değişimler yeni işlevler yükledi.

Koşulların yarattığı olanaklardan yararlanarak müluk yolunda ilerlemek için, Uzgörü ile donatılmış bilgiye, teknik becerili ellerde planlama çözümleri ve bileşim yeteneğine ve cesaretli düşüncüne gereksinimimiz var.

Oluşan olanakların; olduğu yerde durmadığı g kullanılmadığı zaman, yepyeni tarihsiz acılar, yıkık ve kargaşa doğurduğu gerçeği İstanbul kentinin Avrasya bölgesinde yaşanarak kanıtlanmaktadır. Elinizdeki ürün; bölge insanların ve İstanbul'luların önelerine çıkan olanakları değerlendirmesi amacıyla on yıldır yapılan çalışmaların bir bölümüdür.

## 1994 İlk 6 Ay Asgari Ücretler Belirlendi

Özel sektörde ücretli çalışan mimarlar için 94 yılı ilk 6 ay ücreti belirlendi. Şubemiz Serbest Çalışan Mimarlar Komisyonu ve ücretli çalışan Mimarlar Komisyonu'nun birlikte saptadıkları ücretler şöyle:

0 - 2 yıl : 5.000.000.- TL. (Net)  
2 - 5 yıl : 7.000.000.- TL. (Net)  
5 yıl ve üzeri : 9.000.000.- TL. (Net)

Şantiye çalışmalarında bu ücretler % 50 arttırılarak Stajyer öğrencilere 2.500.000.- TL. tavsiye olunur.

# Bir İtalyan Masalı Federico Fellini

Fetay SOYKAN

"Addio Caro Maestro - Elveda Sevgili Usta". Felliniyi böyle uğurladı İtalya, devlet büyüklerine yapılan dini ve resmi törenlerle. Öldüğü hastanenin önünde, Santa Maria Degli Angeli Kilisesinde, Cinecittà'nın 5 numaralı büyük stüdyosunda, Rimini'de aile mezarlığına kadar, filmlerindeki gibi görkemli ve tutkulu bir kalabalık izledi onu. Ressamlar sokağında -via Margutta- 110 numaralı evde, kederli eşi Giulietta Masina, ellinci evlilik yıldönümünün ertesini günü, "çelenk istemez, yaşlı ve hasta sanatçıların yaşadığı bakımevlerine başış yapılsın" diyordu. Oscarlı film La Strada'nın Gelsomina'sı yorgun ve yalnızdı artık. Cinecittà'nın büyük stüdyosunda kimbilir kaç kez beraber çalışmışlardı, oysa şimdi burada L'Intervista -Görüşme filminin dekorunu hazırlıyordu, Nino Rota'nın müziği eşliğinde Fellini son kez "Ciaq-motor" komutunu verecekti. Reji koltuğuna kırmızı atkısı, pötikare şapkası ve paltosunu bırakmış, içeriye Rota'nın müziğini dinlemeye girmişti sanki. Rota'da, Fellini de yok artık.

Öyle uzunduki yolları, Rossellini'den beri, 8,5'da buluşurlar, stüdyoya giderlerdi. 45'de Alman işgalinde tanışmışlardı. Fellini, gazete, radyo, karikatür, senaryo derken düşmüştü bu sevdaya. Roma Città Aperta - Açık Kent Roma'nın çekimlerini gizlice sürdürdüler. Film yeni gerçekçi - neorealit - akımın en önemli filmlerinden biri oldu. Ardından Rossellini Paisa'da yine Fellini'yi asistan aldı, onu 48'de Luttuada'nın, 50'de Pietro Germi'nin çalışmaları izledi. Po Değirmeni, Varieta ışıkları çok şey kazandırdı ona. Ama Fellini'nin yeni projeleri, kendi düşleri vardı. Nino Rota'yla girişler işe, ilk film 1952'de çektikleri Lo Seicco Bianco - Beyaz Şeyh oldu. Her zamanki bitmeyen enerjisiyle, dehasıyla Fellini, gözlediği her olay, her sıradan anıyı, çılgın fantazilerle süsleyerek bir şölene dönüştürdü.

İ Vitelloni'de, doğduğu kent Rimini'deki aylakları, İ Bidone'de perişan dolandırıcıları, La Strada'da panayır satıcısı ile Gelsomina'nın, trajikomik yalnızlıklarını neorealit bir atmosfer içinde anlattı. Bu yeni gerçekçi eğilimler taşıyan üçlemenden İ Vitelloni ona, Venedik Film Festivali'nin Gümüş Aslan ödülünü, La Strada ise, 1954 yılının ilk Oscar ödülünü getirdi. 1957 de çektiği Le Notti Di Cabiria-Cabiria Geceleri ile İtalyan usulü yaşantının inceliklerine dalan Fellini ikinci Oscar'ını aldı. Bu filmde eşi Giulietta Masina'da Cannes Film Festivali'nin en iyi kadın oyuncu ödülüne değer bulundu.

Ödüller, başarılar yanı sıra bir o kadar da sansasyonla, Fellini yoluna devam ediyordu. 59 yapımı La Dolce Vita - Tatlı Hayat filmi şimşekleri üzerine

çekerken, Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ile geri döndü. Nino Rota hep yanındaydı ve ona çılgın müzikler yazmaya devam etti, ses ve görüntü birlikte sinemanın ufuklarını zorladılar.

Fellini, Otto e Mezzo - Sekiz Buçuk filmi ile kendi özgün anlatımını iyice perçinleyip, dışa vurmaya başladı. Bu yapıtında sürekli "aydın"ı tartışan, kadınlarla kurumlarla didişen, yönetmen Guido için onun kendi uzantısıdır diyebiliriz. Düşle gerçeğin, karabasanla fantazyanın iç içe geçtiği bu filmle Fellini, 1963 yılının Oscar'ını ve Moskova Film Festivali'nin Büyük Ödülünü aldı. 65'de çektiği Giulietta Degli Spiriti - Ruhların Giulietta'sı, 68'de Toby Dammit, 69'da Amerikan televizyonu için yaptığı Bir Rejisörün Not Defteri ve Satyricon, 70'de İ Clowns, 71'de Roma filmleri ile, Fellini yaşamın karmaşık gel gitleri, birebir ve çoklu ilişkiler, ruhsal sorunlar, tutkular, coşkular, yalnızlıklar, dini, ahlaki, erotik politik, uçuk ve kaçık konular arasında bazan eleştirerek yererek, bazen yücelterek dolaştı. Palyaçoları, hokkabazları, sevdiği kent Roma'yı, restoranları, katakompları, kentin altını üstünü, çeşit çeşit insan manzaralarını sundu. Anılarından eksik kalanları, çocukluk - delikanlılık hezeyanlarını Amarcord'la hatırladı. Fellini gömüleceği kent Rimini'nin fırlama gençlerini, azman kadınlarını, ihtiyar kurtlarını, faşizmin gölgesi altında gidilen sinemaları, otelleri, beklenen gemileri, yaşa/n/mış ve düşle/n/miş ne kadar zenginlik varsa hepsini Amarcord - Hatırlıyorum'la seriverdi önümüze. Bu grotesk ve brutal kompozisyonlar galerisi Fellini'ye dördüncü Oscar'ı ve Sinema Eleştirmenleri Ödülünü kazandırdı.

1976'da Casanova, 79'da Prova D'Orchestra ve Città Delle Donne-Kadınlar Kenti filmlerinde Nino Rota hep yanındaydı. Ama bir sabah 8,5 randevusuna gelmeyiverdi. 79 yılıydı, Kadınlar Kentinde, kahkahalar, çığlıklar sustu. Üç yıl Fellini de sustu ardından. Sevgili Gelsomina onu, gemiyle yolculuğa çıkardı, sessiz ve sakin okyanusu aştılar. Rota yoktu ama müzik vardı, Fellini bir anı filmi yapmaya karar verdi. 83'de en barok filmi La Nave Va - Ve Gemi Gidiyor'da bir opera sanatçısının cenaze törenini anlattı. Eski hevesi, neşesi kalmamıştı ve televizyona çok kızılıyordu. Sonunda oturup eleştirel filmi Ginger ve Fred'i yaptı. Sanata, sanatçıya ve özel yaşama saygı göstermeyen ve boyalı boş bir balon olan televizyonlara kendi üslubuyla saldırdı. Masina ve Mastroianni iki yaşlı dansçıyı canlandırıyor bu filmde ve üçü o gece birlikte eski günlerin anısına kadeh kaldırdılar, çünkü Otto e mezzo (8.5), Avrupada son otuz yılın en iyi filmi seçilmişti. Yeniden gündeme geldi yönetmen. Ne



zaman indi ki, hep gündemdeydi. Film yaparken nasıl ve neler yaptığını, yapmadığını zaman neden yapmadığını sorarlardı. İtalyan sineması krizde miydi yoksa! Onun bileklerinden ölçülürdü sinemanın tansiyonu.

1987'de bir görüşme de Fellini yaptı. L'Intervista. Öyle çok ödül verdiler ki son zamanlarda, galiba gidiciyim diyordu. 79'da Vittorio De Sica, 84'de Gümüş Kurdele, 87'de İtalya Devleti'nin Şövalyelik Onuru, Urbino Üniversitesi Fahri Doktor Ünvanı, 88'de Avrupa Altın Küre ödülü ve 93'de ölümüne çok az kala Kariyer Oscar'ını aldı.

Fellini'nin düşleri tükenmezdi, sisler bulutlar arasından hınzır, muzip figürler gelip yüreğini, beyinini kemiriyordu, anlatacak daha çok şey vardı. Hayalci uçuk İvo Salvini bir gece ayın sesini duydu. Ay kuyunun içine düşmüştü. Nasrettin Hoca örneği, Fellini ayı o kuyudan çıkarmak için çok uğraştı. La Voce Della Luna - Ayın sesi son filmi oldu. 1993'de Amerikan Akademisi Ödülleri Törenine çağırıldılar onu. Loren ve Mastroianni yanındaydı, biliyordu son Oscar'ı olduğunu. İyi görünüyordu ama yalandı, o zaten masal anlatmayı çok sevdi.

Hayal Taciri Federico Fellini 73 yaşında, 31 Ekim 1993 günü aramızdan ayrıldı.

Milan Kundera onun ölümünden bir ay önce, Fransız gazetecisi Guy Searpetta'ya gönderdiği "La Regle Du Jeu" başlıklı yazıda şunları söylüyor: *Fellini modern sanatın zirvesidir. Onun yapıtlarını Picasso'nunkilerle, Stravinsky'ninkilerle aynı yere koymalıyız... Son dönem filmleri, onun modern dünya üzerindeki korkunç cilaya, grotesk şehvet düşkünlüğüne, toplumdaki şaşırmacalara, kurumlaşmış eksibisyonizm ve röntgencilğe, feminizme, ele avuca sığmaz tekniğe, maskelenmiş anti edonizme, anlık düşüncelerden süzülen saflıkla ve büyüü bir hayal gücüyle şöyle bir göz atmasıdır* <sup>1</sup>.

1 "Addio Caro Maestro" La Repubblica 4.11.1993, s.9.

## İzmir Kültür Etkinlik Mekanları

### Rengim GÖKMEN

Devlet Opera Balesi Genel Müdürü  
İzmir DSO Genel Müzik Direktörü

Mimarlar Odası olarak bu konuda göstermiş olduğunuz duyarlılığa teşekkür ediyoruz. Bizler gibi (aslında sizler gibi şehrin gelişme çizgisinin belirlenmesi daha çok sizlerin alanına giriyor) Biz sanatçılar olarak şöyle düşünüyoruz: Bir şehri kasabalıktan kurtaran sanatsal, kültürel oluşumlardır. O şehrin sergileri galerileri, konser salonları, opera, bale salonları, tiyatroları, toplu sanat gösterilerinin sunulabildiği mekanlardır. Sportif alanları da gözardı etmemek lazım ama kültür olgusu bir toplumda daha sonra ulaşılan katman olduğu için, toplumların uygarlık çizgisinde bunu asıl değer kıstası olarak algılıyoruz, yani kültürel olayları ve yapıları maalesef İzmir'de bir konser salonu sorunu yok nedeni salon yok. Olmadığı için köklü bir sorun var. Bu çokda güncel bir olay aslında. Bu hafta nasıl çözüm buluruz diye düşünüyoruz. Var olan, yetersiz salonun yararlanılması konusunda bile sorun var. Söyleşinin konusu tam bu değil, ama bahsedeyim. Üniversite ile sorununuz var. Yıllardır D.S.O. olarak Atatürk Kültür Merkezinde 700 kişilik salonda konser veriyoruz. Bakanlıkla aralarındaki parasal sorundan dolayı onu da yitirmek üzereyiz. Prova için imkan vermiyorlar. Acıklı bir durum. İzmir çok iyi bir konser salonuna layık. Bu konuda en geri kalmış şehirlerden biri. Adana, Mersin daha iyi durumda.

Türkiye'de sadece konser salonu olarak yapılmış salon yok. Her hafta milyarlık aletler arp 700 milyon, trombon 35 milyon, 7 trombon, 6 korno, yaylı sazlar soğukta yağmurda taşınıyor AKM salonuna. Bu olumsuz koşullarda konser vermek dışında aletlerde yıpranma sözkonusu. Ayrıca akustik iyi değil, dinlenme soyunma giyinme, arada sanatçıların egzersiz yapma, orkestra şeflerinin soyunma, giyinme yeri yok. Yabancı Şefleri AKM'de sahne arkasına çağırılmaya utanıyoruz. Ben her konserden sonra hastalanıyorum. Beş dakika dinlenmeden ışıklar söndürülüyor dışarı

çıkamamız isteniyor. Ankara'da beğenmediğimiz konser salonunda en azından konser sonrası birşeyler yiyip sohbet edilebilir. Daha uygar bir durum yani. Üstelik Ankara'nın da ihtiyacı var. İzmir çok şanssız.

Devlet Opera Balesi Genel Müdürü olduğum için bunu herhalde söyleyebilirim. Konak'taki yeşil arsa park olan köşedeki alan Devlet Opera ve Balesinin mülküdür. Belediye orayı kullanılmıyor. Haklı nedenleri varsa da, eşdeğerde bir başka yer göstermesi lazım. Bugün Sidney dediğimiz zaman bir dergide kapağa hemen opera binası konuyor, Milano'da Laskala, Paris'te Paris opera binası simge olarak kullanılıyor. İzmir'de simge olabilecek sanatsal, kültürel bir yapı yok. Simge; Saat Kulesi. Evet tarihi bir simge ama her yere onu yerleştirmemiz, hiçbir sanat yapıtı koyamamamız bu devirde ayıp oluyor. Halbuki İzmir hem sosyal yaşantı olarak hem zenginlik olarak güçlüdür, ve buna layıktır. Vakit geçmektedir. Bunu yapacak bir belediye başkanı tarihe geçecektir. Yeni yapılaşan yerlerde olabilmeli bu konu alt yapı kadar önemli deniyor. Merkezde olma zorunluluğu var. Hem mimari bakımdan tipik bir sanat eseri olmalı. İdarecilerin artık bu anlayışa gelmesi lazım. Bu bir lüks değildir, kültürü lüks olarak düşünmek çağdışıdır. Harcanan her şey bu uğurda, toplumun genel yapısını etkileyeceği için kat kat geri gelecektir.

Orkestramızın düzeyi çok iyi, çok iyi salonlara layık. Avrupa'da bu düzeydeki orkestrası olan şehirlerde, çok güzel salonlar var. 2-3 bin kişilik demiyoruz, 1200 - 1300 kişilik bir salon daha güzel oluyor. Fuayede uygar koşullar. Akustik çözülmüş sahne arkası yeterli bir salon ve sadece konser amaçlı bir salon yapılması lazım. Çok amaçlı olmamalı.

Balık halinin olduğu yer, deniz kenarında çok güzel bir salon olabilir. Çarpıcı bir mimari, bir simge veya Kuzey Deniz Saha Komutanlığı'nın bahçesiyle birlikte bize ait olan yeşil alan olabilir. Resim Heykel Galerisi yeniden yapıp hem konser salonu hem galeri olabilir. Belki bir anlamda fuarın içi olabilir ama bu yerler dururken

fuarı bozmamalı yeşil bir park olarak kalmalı orası. Sadece kültür mekanı olabilir. Fuar olayı demode bir olay, dünyada hiçbir yerde öyle traktörler filan sergilenmez. Cumhuriyetin ilk yıllarında teknik sanayi tam oluşmamıştı. O yüzden başladı, ama şimdi komik oluyor orası yeşil ve sanat olaylarının olduğu bir yer olarak kalmalı.

Anlaşıyor ki belediyenin öncelik verdiği başka konular var. Yer sorunu çözülmeli yarışma açılabilir proje için. İzmirliyle iş düşüyor. Kültürel yaşamı 2. plana atmayı kamuoyuna ve yöneticilere talepte bulunmalılar.

2000 yıllarında İzmir'i İzmir yapanın denizi balığı olmadığını İzmir'i İzmir yapanın kültür mekanları olduğunu herkes artık bilmeli.

Bir yabancıya İzmir'de deniz balık var deyince kimse şaşırıyor ama İzmir'de Devlet Senfoni Orkestrası var ve biz bu hafta "Don Juan" ı çalıyoruz deyince şaşırıyorlar. Ama yerimizi göstermeye utanıyoruz o başka. Protesto için bir basın toplantısı ve Konak'ta yersizlikten açık hava konseri fena olmaz herhalde! □

### Dündar BANAZ

İzmir Devlet Senfoni Orkestrası Müdürü

Rengim Bey bir çok şeye değindi. Kültür Merkezi deyince ne anlıyoruz? Sadece konferans salonu veya Seminerler düzenlenen bir salon veya her zaman karşılaştığımız gibi "Ege Bölgesi Çiçekçiler Birliği" toplantı salonu olarak kullanılacak bir yer midir? Yoksa sanatsal etkinlikler için kullanılacak bir yer midir. Bu anlayışın oluşması gerekir. Birbirinden ayırmak lazım.

Bu tam belirlenmeyince yapılırken konferans mı, konser mi, tiyatro mu, bale mi belli değil akustik ona göre değil. Hiçbir yerde bu kadar karışıklık yoktur 3 katta sadece 2 çıkışlı konser salonu olur mu? Hem salon açısından, hem mimari bakımdan çok şanssız İzmir. Deprem kuşağı üzerindeyiz. 3. kattan 700 kişinin indiğini

düşünün. Bu binadaki küçük yer salon değil, prova için bile yeterli değil. AKM içindeki 2 salon sırt sırta birinde konser verisen öbür tarafta hiçbirşey yapılmıyor. C1 blokta üst katta bir kaç oda var. Senfoni orkestrası 3 ayrı yerde görev yapmaya çalışıyor. Burada seçimle idareye gelinir. Kurumu idare eden kişiler sanatçıdır. Sanatçılarda böyle gelmiş böyle gider diyemiyorlar çözmeye çalışıyorsunuz. Parasal destek yok, yer yok. Bakanlık ve belediye ortak çözüm bulmalı.

Resim Heykel Müzesinde nem eserlere zarar veriyor. Orası konser salonu olarak ve galeri olarak yeniden yapılsa diyoruz.

Sanatçılar olarak biz yorulduk. Yer peşinden koşuyoruz. Söz veriliyor yapacağımız deniyor. 18 senedir bu sorun var artarak sürüyor. Sanatsal birim kuruluyor yer düşünülüyor olmazki. Türkiye'nin sanatsal ve kültürel açıdan gelişmesi doğal olarak zihinleride davranışları da etkileyecektir.

Kültürel hizmet bu. Her konser 200 milyona maloluyor bilet gelirinden bir şey olmaz zaten ucuz. Ama etkisi çok. Yaşam tarzı, olayları görme, değişim buna bağlı. Sanatsal etkinlikler insanları değiştiriyor. 18 sene dedim halbuki 4 senede Devlet Klasik Türk Müziği Koroları 4-5 tane kuruldu bu da Bakanlığa ek bir yük getiriyor tabi.

Binaların şekline önem vermeyelim demiyorum ama içinin çalışması lazım esas. Müzik bilmiyen biri diskjockey olmamalı öyle değil mi? Fonksiyon, estetik, ekonomi malzeme ve akustik bilgisine sahip kişiler lazım veya ekip çalışması lazım.

Bu konularda artık herkezin duyarlı olması gerekir. Bizlerin İzmir'in Türkiye'nin duyarlı olması gerekir.

Öyle anlamsız bazı işler yapılıyor ki yap boz alt yapısız çünkü bunların yerine planlı olarak yapılsa herşey o paralarla neler yapılmazki.

Bizim sorumluluğumuz var yetkimiz yok. Bu şartlarda çalışmamız bir mucize titiz olunması gereken bir olay bu çıkan sesi geri alamazsınız ki.

Son söz olarak; En önemli yerlerde belediye binaları değil, sanat yapıtları yapılmalı diyorum. □



## Konak Meydanı İzmirliilerin

İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından Konak Meydanında kat karşılığı yaptırılmak istenen "Galleria Ticaret Merkezi" nin iptali için şubemizin 3. İdare Mahkemesi'nde açtığı dava sonuçlandı.

İzmir 3. İdare Mahkemesi 26.11.1993 tarihinde verdiği kararında İzmir gibi büyük bir kentin en önemli ve büyük bir insan kitlesinin uğrak yeri olan Konak Meydanında, hangi nedenle olursa olsun oluşmuş geniş bir alanın, hızlı nüfus artışı ve şehirlere göç olgusu nedeniyle ihtiyacı gün geçtikçe artan toplumun kullanımına açık meydan olarak planlanması gerekirken; Hükümet Konağı önünden Saat Kulesi'ne doğru uzanan mevcut meydanı ve bu meydanın batısında yer alan ve ağaçlandırma çalışmaları sürdürülen bölümü nitelsiz hale getirecek; tarihsel dokuyu gölgeleyecek; Kemeraltının kentsel sit niteliğiyle bağdaşmayacak ve onun yaşayan ticari alan niteliği nedeniyle son yıllarda bu bölgede canlı bir şekilde süren koruma amaçlı restorasyon çalışmalarını engelleyecek konumda ve büyüklükte "çok işlevli ticaret merkezi" olarak planlanmasının şehircilik ve planlama ilkelerine aykırı olduğunu belirtti.

İzmir kentinin bugünü ve geleceğini, milyonlarca insanın yaşadığı kenti ilgilendirmesi; Konak 1/1000 ölçekli imar planınının 7395 ada, 15 parsel ile ilgili bölümünde, 3621 sayılı Kıyı Kanununa aykırı olması, şehircilik ve planlama ilkelerine uygun bulunmaması, kamu yararına ağır biçimde aykırı bulunması nedeniyle hukuka uyarlı bulunmamıştır.

Mahkeme kararında "İzmir'in en önemli meydanı olan ve daha şimdiden trafik yönünden darboğaz yaşanan bu alanda her yönden yeni tıkanıklıklar yaratabilecek, doğacak sorunların çözümü için denizin yeniden doldurulması gibi sonuçlar yaratacak biçimde büyük bir ticari merkez kitleli öngörülmesinin planlama esasları ve kamu yararı ilkesiyle bağdaşmadığı" sonucuna ulaşmıştır.

Konak Meydanı İzmir için bir şansıdır ve örnek olacak biçimde açık alan olarak projelendirilebilir. Yargı tarafından da tescillenen bu karar uygulayıcılara başka seçenek bırakmamaktadır. Galleria yapmak için çok yer ve olanak varken yapılamayacak tek yerde yapmak için diretmek sadece kentliye zarar verir.

Konak Meydanı zaman yitirilmeden açık alan olarak düzenlenmelidir. Bu kamu yararındadır. □



Fotoğraf: Hakan Akdemir



ük yer  
yeterli  
rt sırta  
tafta  
ta üst  
orkest-  
pmaya  
ye ge-  
ler sa-  
gelmiş  
zmeye  
k yok,  
ortak

eser-  
r salo-  
eniden

k. Yer  
yor ya-  
ı sorun  
l birim  
mazki.  
ı aç-  
hinleri-

r.  
er 200  
den bir  
etkisi  
görme,  
tkinlik-  
sene  
et Kla-  
ne ku-  
k geti-

eyelim  
ışması  
diskjo-  
onksi-  
me ve  
lazım

duyarlı  
n Tür-

lıyor ki  
rın ye-  
o pa-

etkimiz  
bir mu-  
ir olay  
ki.  
erlerde  
apıtları



Fotoğraf: Nafia Çalımıroğlu Efes Tiyatrosu

## Ege'de ve İzmir'de Tiyatro

Gürhan TÜMER\*

Dünya kültür ve sanat tarihi içinde, Ege'nin büyük bir önemi, tartışılmaz bir yeri var.

Çok daha önceleri, Mezopotamya'da, Hindistan'da, Mısır'da da, birtakım insanlar, elbette ki birtakım düşünceler üretmişlerdi. Ama Prof. Macit Gökberk'in, "*Felsefe tarihi*" adlı kitabında belirttiği üzere, felsefeciler, bugün kabul ettiğimiz anlamdaki felsefeyi, İ.Ö. 625 - 545 yılları arasında yaşadığı sanılan Thales'le başlatırlar, Anaximandros'la, Anaximenes'le sürdürürler.

Evrenin, dünyanın hangi öğelerden oluştuğunu, bu öğeler arasında, hangisinin temel öz olduğunu, bu özün değişip değişmediğini, eğer değişiyorsa nasıl değiştiğini, kısaca, doğanın yapısını araştırdıkları için, "*Doğa filozofları*" olarak anılan bu ilk filozofların tümü, İonya'da, yani Ege'de, yani bu topraklarda doğdular ve düşündüler.

Örneğin, ana ilke olarak suyu kabul eden, geometriyle de ilgilenen Thales, Miletos'lu; aynı ırmakta iki kez yıkanılmayacağını söyleyerek, evrensel değişim ilkesini, bundan yaklaşık 2500 yıl önce vurgulayan Herakleitos Efes'liydi.

Ama, Antik Çağ'da Ege, yalnızca bir filozoflar cenneti değildi. Dünyanın yedi harikasından biri sayılan ve dillere destan olan Artemis Tapınağı da, yine buradaydı, Efes'teydi. Berlin'deki Bergama Müzesi'nin en değerli yapıtının Zeus Sunağı'nın anavatanı, Ege Uygarlığı'nın en önemli merkezlerinden biri olan Bergama'dır.

Dahası, yüzyıllar sonra, dünya mimarlık tarihinin köşe taşlarından birini oluşturan, görkemli Ayasofya'nın mimarları da Ege'liyidiler.

Heykel sanatına gelince, bu bölgede bir Skopas, bir Praksiteles yetişmemiştir ama, Bergama Okulu'nun özgünlüğü, Afrodisias'taki heykellerin tadı yadsınamaz.

Bilindiği gibi, antik dünyanın çok önem verdiği sanat dallarından biri de, tiyatrodur.

Ege Denizi'nin bu yakasında, Yunanistan'daki Sophokles, Euripides, Aristophanes gibi büyük tragedya ve komedyacı yazarları görülmez. Ama yöremiz, tiyatro yapıları bakımından hayli zengindir. Bölgedeki her antik kentte, Efes'de, Bergama'da, Aphrodisias'da, Priene'de, Miletos'da, Hierapolis'de, İssos'da, Metropolis'de bir tiyatro mutlaka vardır ve bunlar, gerek dünyamızın, gerekse bölgemizin en önemli, en değerli mimari mirasları arasındadırlar. Bunların kimileri hayli harap durumdadır, kimileri ise, çeşitli gösteriler için, bugün de kullanılmaktadır.

Öte yandan, bölge içinde, İzmir'in ayrı bir yerinin ve öneminin olduğu ise açıktır.

Oysa, bugün bu kent, bu sanat açısından oldukça fakirdir. Devlet Tiyatrosu, iki milyonu aşan nüfusla kıyaslandığında, gerek koltuk sayısı, gerekse sahne olanakları açısından, son derece elverişsiz salonlarda oynamaktadır. Yıllar önce gerçekleştirilen bir girişim sürdürülemediği, daha yakın zamanlardaki bir çaba başarıya ulaşamamıştır ve sonuç olarak, bugün İzmir, bir şehir tiyatrosundan yoksundur.

Kente turneye gelen İstanbul, Ankara tiyatroları ise, salon bulmakta güçlük çekmekte ve çoğu kez, tiyatro salonu olarak yapılmış olmayan salonlarda oynamak zorunda kalmaktadırlar.

Oysa, dosyadaki yazılarda görüleceği üzere, geçen yüzyılda, İzmir'de oldukça canlı bir tiyatro yaşantısı vardı. Ve salon sıkıntısı da pek çekilmiyordu. "*Theatron Smirnes*", "*Olympia*", "*Nea Skene*", "*Eksaristeron*", "*Kivoto*" gibi adlar taşıyan tiyatrolar, bu gereksinmeyi rahatça karşılamaktaydılar.

Dahası, ta 17. yüzyılın ortalarında, 1657'de, İstanbul'da bile, bugünkü anlamda bir tiyatro yokken, ünlü Fransız yazar Corneille'in "*Nicomède*" adlı oyununun İzmir'de oynanmış olduğunu biliyoruz.

İonya, dolayısıyla da İzmir, Herodot'un da söylediği gibi, son derece güzel ve elverişli bir iklime sahiptir. Böyle bir iklimde, açık hava tiyatrolarının önemi büyüktür.

İzmir kenti bu bakımdan da oldukça şanssızdır. Yine dosyadaki yazılarda uzun uzun anlatıldığı üzere, bir zamanlar bu kente, Pagus, yani Kadifekale yamaçlarında, 16.000 kişilik, koskocaman bir tiyatro vardı.

Bu kent, sahip olduğu birçok yapı gibi, bu yapıyı da, korumayı bilemedi. İnsanlar, o tiyatronun taşlarını birer birer söküp, kalelerin, hanların yapımında kullandılar. Sonra o kaleler o hanlar da yıkılıp gitti.

Ve İzmir, öyle bir tiyatrodan yoksun kaldı.

Ulusallığı ve evrenselliği de dikkate almakla birlikte, yerelliğe öncelik veren EGEMİMARLIK, bu sayısının dosya konusu olarak Ege'deki ve İzmir'deki tiyatro yaşantısını ve bu yaşantının mekanlarını, tiyatro yapılarını seçti bunları toplu halde ele almayı öngördü. □

\* Doç. Dr. D.E.Ü. Mimarlık Fakültesi Öğretim Üyesi

# Ege'de Tiyatro

Eti AKYÜZ\*

## GİRİŞ

Doğu ile Batı arasında köprü konumunda bulunan Ege tarihsel süreçte pekçok uygarlığı barındırmış, dolayısıyla bir kültürel sentez oluşturmuştur. Bu kültürlerin en önemlilerinden ve en yoğun yerleşime sahip olan İon uygarlığıdır. Burada sanatsal toplumsal ve dinsel olaylar yaşamın ayrılmaz bir parçası niteliğindedir. Bunların gerçekleştiği mekan olarak da tiyatroları görmekteyiz.

Anadolu'nun kentlerinin hemen hepsinde antik dönemde kültür ve sahne gösterilerinin sergilendiği bir tiyatro vardı. Antik tiyatro, uygarlık ve Hellen demokratik ruhuyla yakın ilişkilidir. Hatta tiyatro, şiir, felsefe, sahne eserleri ve görsel sanatlarda, birbiriyle bütünleşmiş, bağlantılı sanatlarda, kültürel birliğin belirgin yansımasıdır.

Uygarlığın beşiği Ege'deki antik tiyatrolar, Anadolu içinde özel bir önem taşırlar. "Ege'de Tiyatro" başlıklı üç bölüm olarak hazırlanması planlanan bu yazının ilk kısmı Ege'de Antik Tiyatrolara ayrılmıştır.

## 1. TARİHSEL SÜREÇTE TİYATRO

Tiyatrolar, gereksinim duyulup oluşturulduğu günden bu yana yaşamla bütünleşerek kişilerin beklentilerini sahnede sembolize etmiştir. Bu yönleriyle adeta gerçek yaşamın sahnede oyunlaştırıldığı mekanlardır.

Tiyatronun geçmişi M.Ö.V. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Mimarileri zaman içinde çeşitli aşamalar göstermiştir. İlk zamanlarda tiyatroların ahşaptan yapıldığını düşünmek gerekir <sup>1</sup>. Ancak malzeme zaman içinde yok olduğundan kanıt olması doğaldır.

M.Ö. V. yüzyıla kadar tiyatrodaki oyun orkestrada oynanırken bu yüzyıldan başlayarak sahneye oynanmıştır. Epidauros tiyatrosu, sahne binasının olmaması durumuna en iyi örnektir. M. Ö. III. yüzyılın II. yarısında, Roma'da geçici ahşap sahneler kullanılmaktaydı. Pompei tiyatrosu, sahnenin gelişimini göstermesi açısından günümüze kalan taş yapılardan iyi bir örnektir. İlk sahne yapısı, Magna Graecia'daki çağdaşlarının yakın paraleli olup, M.Ö. II. yüzyılda yapılmıştır. M.Ö. 80'den sonra, sahne öncekinden farklı olarak, duvardan ayrılan serbest bir sütun dizisiyle daha dekoratif bir nitelik kazanmıştır. M.S. I. yüzyıldan başlayarak Roma mimarisinde duvarın dikdörtgen veya eğri nişler, yer yer öne çıkan veya geri çekilen sütun dizileriyle değerlendirilmesi, sahne cephesinin başlıca konusudur <sup>2</sup>.

Seyircinin oturduğu yer (theatron, cavea), yapım tarzı ve sahne binasıyla ilişkileri açısından genellikle ayrı karakterde elemanlardır. Bu ayrılık, Yunan ve Roma tiyatroları arasında önemli bir farktır.

## 2. TİYATRO TİPLERİ

Antik tiyatrolar, genelde Yunan ve Roma tiyatrosu olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Fiechter'e göre, İmparatorluk devri tiyatroları sahne cephesi düzenine bağlı olarak, Batı ve Doğu olmak üzere ikiye ayrılmaktadır <sup>3</sup>. Proskene'nin genişlik - derinlik oranlarına göre de bir sınıflama vardır.

Yunan tiyatrosu, seyircinin oturma yerleri (theatron), orkestra, sahne binası olmak üzere üç yapı elemanından oluşur.

## Yunan ve Roma Tiyatrosu Arasındaki Farklar:

### Yunan Tiyatrosu

1. Yunan tiyatrosunda Cavea, yerin doğal eğimine oturmakta, bir yamaca dayanmaktadır.

2. Tiyatro, at nalı planlıdır. Hellenistik devirde yapılarak sonra genişletilen tiyatrolarda cavea yarım daireden büyüktür <sup>4</sup>.

3. Orkestra yuvarlağı, sahne duvarlarına teğettir <sup>6</sup>.

4. Cavea ve orkestra birleşir.

5. Yunan tiyatrosunda açılı çevre çizgisine değen üç kare vardır <sup>8</sup>. Üç merkezli plan sonucunda Yunanlılarda daha geniş bir orkestra ve geriye çekilmiş scaena, derinliği daha az sahne vardır. (Çizim 1).

### Roma Tiyatrosu

1. Roma tiyatrosu düz alanda yapılarak, oturma yerlerindeki kademelenme, yapay olarak oluşturulur. Cavea strüktürü, duvar, pilaster, kemer ve tonozlardan oluşan hücresel bir yapı gösterir.

2. Tiyatro, yarım daire planlıdır. Roma tiyatrolarında caveanın yarım daire oluşu biçimsel bir çözüme de, oyunun orkestra yerine sahnede oynanması nedeniyle orkestrayı daha geniş kavrayan oturma yerine gerek duyulmaması önemlidir <sup>5</sup>.

3. Yarım daire orkestra tam daireye tamamlandığında sahne yapısını kesmektedir <sup>7</sup>.

4. Cavea, orkestradan bir podyumla ayrılır.

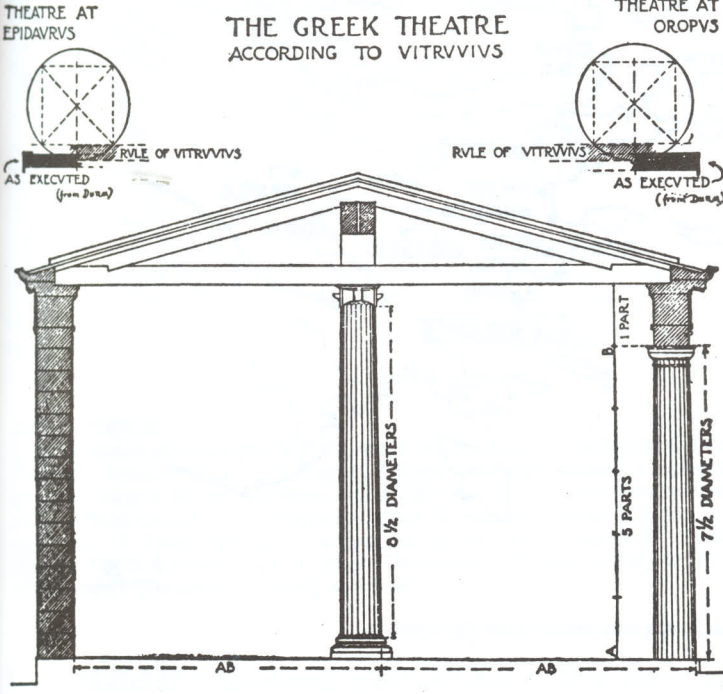
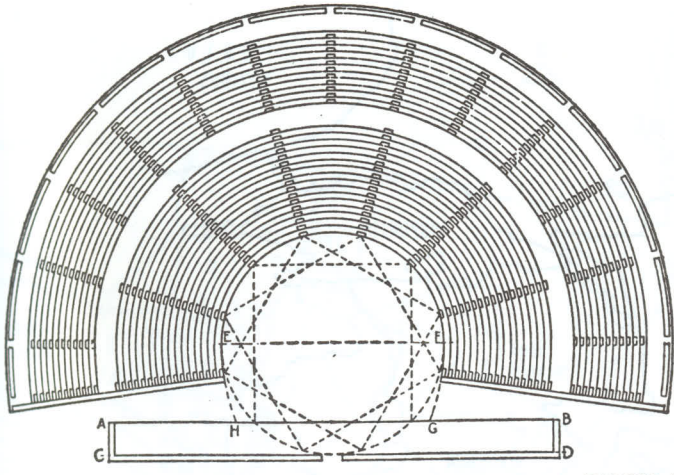
5. Roma tiyatrosu, eşkenar üçgenlerden oluşmaktadır <sup>9</sup>. Platform, Yunanlılarınkinden daha derindir. (Çizim 2)

6. Roma tiyatrosunda, Etrüsk oyuncularının ahşap konstrüksiyonlarının etkisinden söz edilebilir. Ahşap, demontabl sahne ve oturma yerli tiyatroların İtalya'da M.Ö. V. yüzyıldan başlayarak varlığı düşünülmektedir <sup>10</sup>.

İmparatorluk devri tiyatrolarında, daire ve dikdörtgen derin niş sistemi ve pulpitum'a açılan üç kapı Batı, etkileyici derinlik ve genişlikte nişlerin bulunmadığı daha düz ve beş kapılı cepheler Doğu için karakteristiktir. Miletos ve Laodikeia tiyatrolarının sahnese örneği olduğu düşünülen Cesarea tiyatrosunda, dairese orta niş derinlik ve boyutuyla diğerlerinden çok farklı şekilde ele alındığı, cepheye egemen bir eleman durumuna geldiği görülmektedir. Derin nişli cepheler, Anadolu'da seyrekler <sup>11</sup>.

Sahne, M.Ö. III. yüzyıldan başlayarak, oyunun orkestra yerine ön sahnede (proskene) geçmesiyle tiyatro yapısının önemli bir unsuru olmuştur. Proskene'nin genişlik - derinlik oranlarına göre, ki bu aynı zamanda kronolojik bir ayrıma da yansımaktadır, tiyatrolar gruplanmaktadır <sup>12</sup>.

\* Ar. Gör. D.E.Ü. Mimarlık Fakültesi



Çizim 1 Vitruvius'a göre Yunan Tiyatrosu

M.Ö. III. - I. yüzyıl ortaları arasında bu oran 9,2 - 9,8 arasındadır. Bu gruba örnekler, Athenai Dionysos, Eretria Epidauros, Sicyon, Oeniadae, Elis, Piraeus, Magnesia, Ephesos, Iassos, Assos ve Alinda tiyatrolarıdır.

M.Ö. I. yüzyıl ortaları ile M.S. I. yüzyıl ortası arasında bu oran 7,4 - 8,0 arasında olup, bu özellikteki tiyatrolar Roma Marcellus, Pompei, Ostia, Fiesole, Aosta, Arles, Orange, Vienne, Vaison-la-romaine, Merida, Korinthos (Roma Devri), Ephesos (Roma Devri), Termessos ve Petra'dır.

M.S. I. yüzyılın II. yarısı sonrasında bu oran 4,2 - 6,4 arasında olup, bu özellikteki tiyatro örnekleri, Gerasa, Palmyra, Bosra, Philippopolis, Amman, Timgad, Dugga, Sabratha, Leptis Magna, Cemila, Khamissa, Herculaneum, Minturnae, Pompei, Ventimiglia, Miletos (Roma devri), Priene (Roma Devri), Sagalassos, Hierapolis, Iassos (Roma Devri) dur.

Bunun dışında I. gruptan Priene, II. gruptan Magnesia (geç Hellenistik yenileme) III. gruptan Aspendos, Side, Perge, Myra ve Kibyra sayılabilir. Sonuncular 10,8 - 12,0 arası oranlarıyla kendi başına bir grup oluşturur.

### 3. TİYATROLARIN GENEL ÖZELLİKLERİ

Tiyatroların taşınması gereken özellikler çok yönlü olup, arazi ve akustik bunların en önemlilerindedir. M.Ö. I. yüzyılda yaşayan mimar - mühendis Vitruvius, Mimarlık Üzerine On Kitap (The Ten Books On Architecture) adlı eserinde bu konuyu açıklamaktadır <sup>13</sup>.

Buna göre:

1. Tiyatro yeri özenle seçilmeli, arazisi olabildiğince sağlıklı olmalıdır. Buraya doğru esen rüzgarlar sağlıksız yörelerden gelmemelidir.

2. Alan güneye bakmamalıdır.

3. Küçük Asya'da tiyatronun konumu, kent morfolojisi ile aralarında yakından bağlantı olan dinsel ve geleneksel etkenler dikkate alınarak seçilirdi. Tiyatroların

yapımında konum ve eğim yanısıra yöne de önem verilmiş, gösteri saatlerinde güneşin durumu ve rüzgar göz önüne alınmıştır <sup>14</sup>.

Anadolu'daki tiyatroların bazılarında bu özellik dikkate alınmamıştır. Priene, Nysa tiyatrolarında seyirci güneye, Ephesos tiyatrosunda batıya, Miletos ve Hierapolis tiyatrolarında güney batıya yöneliktir. Doğu ve kuzeye bakan tiyatro sayısı azdır. Aphrodisias tiyatrosu doğu, Xanthos tiyatrosu kuzeye yöneliktir. Laodicea'da eksenleri birbirine dik iki bitişik tiyatro vardır.

3. Temel duvarları üzerinde yükselen oturma yerleri, altyapıdan başlayarak taş ve mermer malzemeden yapılmalıdır.

4. Akustik açısından kavisli yatay geçitler, tiyatronun yüksekliğiyle orantılı, fakat geçitin kendi genişliğinden daha yüksek olmamalıdır.

5. Çok sayıda ve geniş değişik giriş olmalı, üsttekiler alttakilerden bağımsız ve hiç sapmadan yapının her yanından düz bir çizgi üzerinde inşa edilmelidir. Arazinin sağır olmamasına, sesin en anlaşılır biçimde yükselebilmeye özen gösterilmelidir.

6. Ses, bitmeyen sayıda içiçe daireler şeklinde hareket ederek, hem yatay, hem dikey olarak yükselir.

7. Eski dönemlerin doğayı izleyen mimarları, yükselen ses konusundaki araştırmalarıyla, tiyatrolardaki oturma yerlerini mükemmelliğe ulaştırdılar, matematikçilerin ve müzisyenlerin geliştirdiği kanon kuramı ile sahnedeki çıkarılan her sesin daha berrak şekilde dinleyicilere ulaşması için çabaladılar.

Vitruvius akustik ile ilgili düzenlemeler arasında tiyatrolarda kullanılan ses kaplarına da değinmektedir. Buna göre, matematiksel ilkelere göre yapılan araştırmalara uygun olarak, tiyatronun büyüklüğü ile orantılı tunç kaplar yaptırılıp, oturma yerleri arasına inşa edilen nişler içine ters ve çevresinde geniş boşluk kalacak şekilde yerleştirilmeli, sahneye bakan yüzleri yükseklikleri yarım ayaktan az olmayan kamalarla desteklenmelidir.

### 4. EGE'DE ANTİK TİYATROLAR

Bağrında yaşattığı çok çeşitli uygarlıklarla kültürel bir sentez sunan Ege'de hemen tüm antik kentlerde tiyatrolar bulunmaktaydı. Bunların bir bölümü Hellenistik dönemde yapılmış, sonraları deprem v.b. afetlerle yıprandığından Roma döneminde yenilenmiş veya bazı bölümleri değiştirilmiştir. Bir kısmı ise, Roma döneminde yapılmıştır.

Çalışmada Ege'nin antik tiyatrolarından Ephesos, Smyrna, Pergamon, Priene, Aphrodisias, Metropolis, Hierapolis, Halikarnassos, Miletos, Notion, Iasos, Erythrai, Nysa'dakiler incelenmeye çalışılmaktadır. (Çizim-3). Bunlardan Notion, Iasos, Erythrai'daki tiyatrolar Hellenistik dönem; Nysa'daki ise Roma dönemi yapıdır. Diğer tiyatrolar her iki dönemin izlerini de bir ölçüde yansıtır. Hellenistik dönemde yapıлып, Roma döneminde genişletilmişlerdir. Yalnızca Hierapolis'teki tiyatro elverişsiz konumda olduğundan tümüyle yıkılıp, Roma tiyatrosu yapılmıştır.

### EPHESOS TİYATROSU

Kent merkezinde yer alan, batıya bakan, Mermer cadde üzerinde Panayır Dağı'na yaslanmış 24.000 kişilik Ephesos tiyatrosu, Hellenistik dönemde yapılmaya başlanmış, daha sonra İmparator Claudius (M. S. 41 - 54) zamanında genişletilmiş Traian (M. S. 98 - 117) döneminde tamamlanmıştır (Çizim 4).

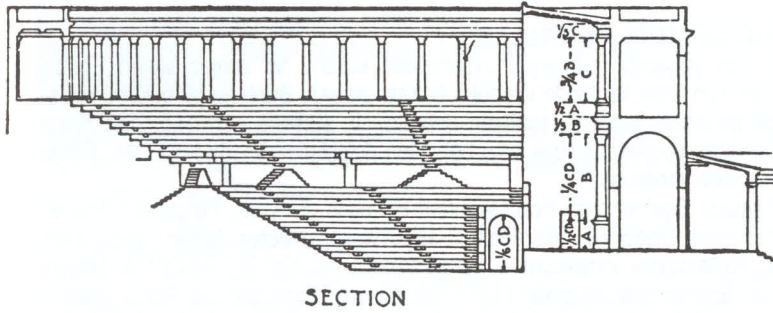
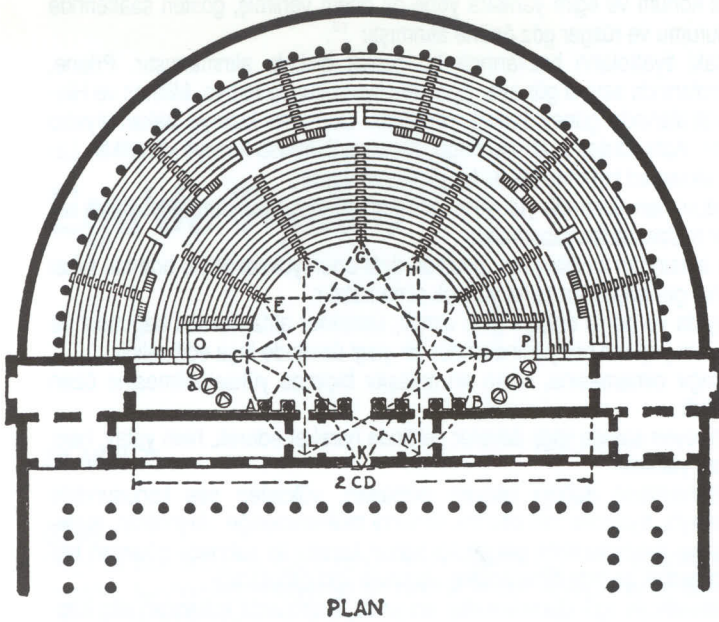
Yunan tiyatrolarının en erken tarihli olan ve bu tipin en belirli, bilinen örneklerinden Ephesos Tiyatrosu'nda orkestra yuvarlağı sahne ön duvarına teğettir. Hemen tümü korunmuş iki katlı sahne yapısına sahip tek tiyatro, Ephesos tiyatrosudur. M. S. II. yüzyıl ortalarında üçüncü kat eklenmiş olabilir <sup>15</sup>. M.Ö. 120 yılına doğru tümü kalkerden yapılan büyük sahne, ince isodomos örgülü duvarlardan oluşmuştur. Özenli taş örgüsüne sahip duvarlarda çatı kirişlerinin geçirildiği delikler günümüze kadar korunmuştur. Bunun yanısıra Ephesos'ta bombeli bloklarla örülmüş güçlü duvarlar, moloz taş yapılı beşik tonozlardan oluşan tüm altyapı, I. yüzyıla ait hyposkenionlar izlenmektedir <sup>16</sup>.

Tiyatronun çeşitli bölümlerinde farklı nitelikte duvar örgüsü uygulanmıştır. Caveanın çevirme duvarında estetik etki sağlamak amacıyla hyposkeniondaki duvar örgüsü kullanılırken, tiyatronun çok büyük olması nedeniyle görsel önem taşımayan kısımlarda, ekonomik teknik yöntem olarak taş ocağı molozları örgüsü uygulanmıştır <sup>17</sup>.

Ephesos'taki yapıların en geniş ve en etkileyicisi olan iyi korunmuş tiyatrodaki auditorium, orkestra düzeyinden 30 m. yükselmektedir. Sahne, 25 x 40 m. boyutlarındadır. Hellenistik dönemde sanatçılar orkestrada oynarken, Roma döneminde 7 m. genişliğindeki proskene bu amaçla kullanılmıştır <sup>18</sup>.

### SMYRNA TİYATROSU

Hellenistik-Roma dönemlerine ait kuzeye denize bakan Smyrna tiyatrosu, İzmir körfezinin güneyinde, Pagos'un (Kadifekale) kuzeybatısındaki doğal bir yamaçta, günümüzdeki adıyla Kireçlikaya semtindeydi. 16.000 kişilik tiyatrodaki bulunan Claudius yazıtından, yapının İmparator zamanında yenilendiği



Çizim 2 Vitruvius'a göre Roma Tiyatrosu



Çizim 3 Araştırma konusu seçilen Ege Tiyatroları

anlaşılmaktadır <sup>19</sup>.

Anadolu'da Roma tipi tiyatrolar grubuna giren Smyrna tiyatrosu, cavea-sahne ilişkisi açısından dikkate değer önemde olup, seyyahlarca "Anadolu'da mermerden yapılan tiyatroların en güzeli" <sup>20</sup>, "Anadolu'daki yapıların en büyüğü" <sup>21</sup> olarak nitelendirilmiştir. XVII. yüzyıl ortalarına kadar varlığını sürdüren, daha sonra modern kentin yapımı için malzeme sağlamak amacıyla <sup>22</sup> yıpratılan yapıdan günümüze pek kalıntı kalmamıştır.

Az ve özellikle de evler altında kaldığından, yoldan zor algılanan tiyatro kalıntıları, 981, 985 ve 1035 sokakta bazı evlerin temellerinde ve altındadır. Sahne bölümüne ait önemli bir duvar kalıntısı, 1035 sokak 11/b nolu evin bahçesinden görülebilmektedir <sup>23</sup>. Bunun yanısıra evin altında, giriş kısmı yaklaşık 50/60 cm.lik bir delik olarak algılanan tonoz geçit bulunmaktadır (Çizim 5). 17 sıra taştan oluşan 3.40 x 15.90 m. boyutundaki yuvarlak tonoz çok dayanıklı yapım tekniği ile M.S. 178 depremi sonrasında yapılmıştır. Onbeş yüzyıl varlığını sürdüren Smyrna tiyatrosu daha sonra hızla yıpratılmıştır.

### PERGAMON TİYATROSU

Hellenistik çağın en güzel yaratılarından antik dünyanın en eğimli tiyatrosu olarak nitelenen Pergamon tiyatrosu, yüksek ve dik bir yamaca dayalı olup, çok etkileyici bir görünüm yansıtmaktadır. Athena kutsal alanının bulunduğu yamaçta, güneybatıya bakan, kent merkezindeki 10.000 kişilik tiyatro, II. Eumenes zamanında yapılmıştır <sup>24</sup> (Çizim 6).

Başlangıçta krallık sarayının bitişiğindeki komutanlık merkezinde kurulan Pergamon tiyatrosunda, sahne çok özel bir yöntem izlenerek yüksek bir yerde yapılmıştı. Daha sonra aşağıda kalan ve geniş bir alanı içeren surlar yapılmış, ilk tiyatroya alt teras ve büyük bir stoayı kapsayan yeni yapılar eklenmiştir <sup>25</sup>. Yapıda yılın çeşitli zamanlarında sabahtan akşama dek Dionysos festivalleri, edebiyat, şiir ve müzik yarışmaları yapıldığından, tiyatronun nefis panoramasını

kapatmamak ve tapınağa geçişi rahatlatmak amacıyla sahne ahşap ve portatif olarak yapılmıştır. Günümüzdeki taş orkestra kısmı Roma dönemindedir. 80 oturma sırası olan 36 m. yükseklikteki tiyatronun en alt sırasında mermer bir kralıcası vardır. Tiyatro üzerindeki kule, Bizans döneminden kalmadır. 250 m. uzunluğunda iki yanı stoalı tiyatro terası kuzeydeki Dionysos Tapınağı'yla ilişkilidir. Gerçekten, antik tiyatroların hemen hepsinde tiyatro yakınlarında Dionysos tapınak veya sunağının olması, tiyatroyla Dionysos kültü arasındaki bağları yansıtır <sup>26</sup>.

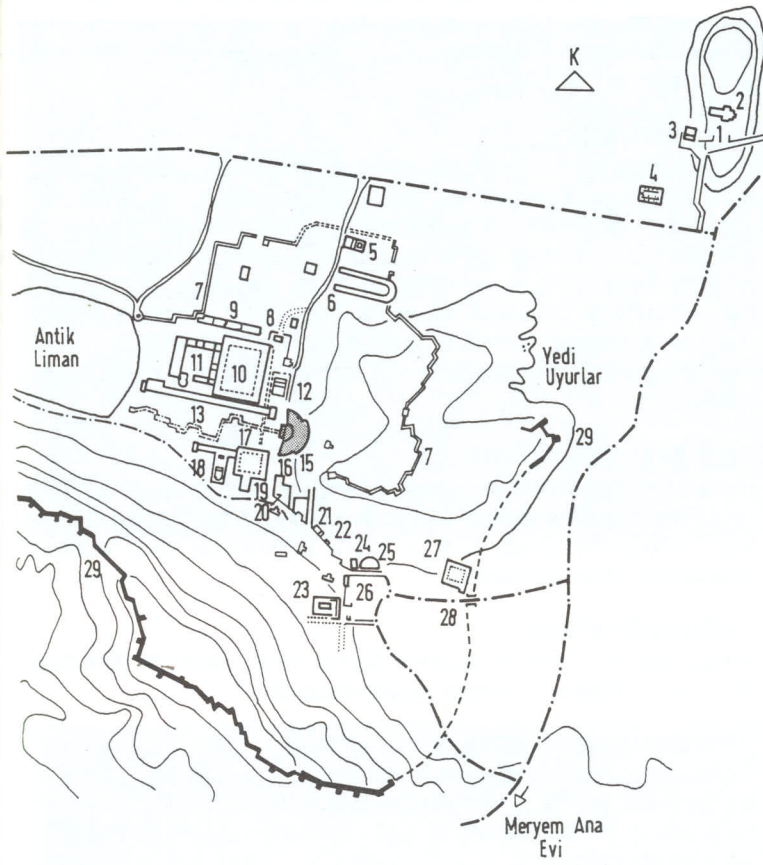
### PRIENE TİYATROSU

Hellenistik çağda, zengin bir kent olarak, pek çok sanatçı ve edebiyatçı barındıran Priene, Menderes nehrinin alüvyonları nedeniyle gerilemiş, Hellenistik çağ yapıları, bu arada tiyatro, şans eseri tüm özelliklerini yitirmeden günümüze ulaşmıştır. Yerleşimin kuzeydoğusunda konumlanan ve güneye bakan 5000 kişilik tiyatro, Priene'de yalnızca Hellenistik dönemin değil, genelde antikitenin belli başlı eserlerindedir <sup>27</sup> (Çizim 7).

Armin Von Gerkan tarafından örnek bir biçimde yayınlandığı üzere Priene tiyatrosunun M.Ö. III. yüzyıla tarihlenen 50 oturma sıralı caveası yamaca yaslanmış, olabildiğince az dolgu malzemesi kullanılarak poligon bir duvarla çevrilmiştir. Kare hollerde, tiyatronun güneyindeki duvarın iki ucunda çok güzel rustika taş işçiliği görülmektedir. Bu duvar M.Ö. IV. yüzyılda veya en geç Hellenistik dönemde M.Ö. III. yüzyıl başında yapılmıştır. Analemma duvarlarında iri bosajlı yüzeyler vardır <sup>28</sup>.

Orkestrada, at nalı formlu ve yüksek mevkideki kişilere ayrılmış prohedraların arasında Dionysos'a atfedilmiş bir altar vardır <sup>29</sup>.

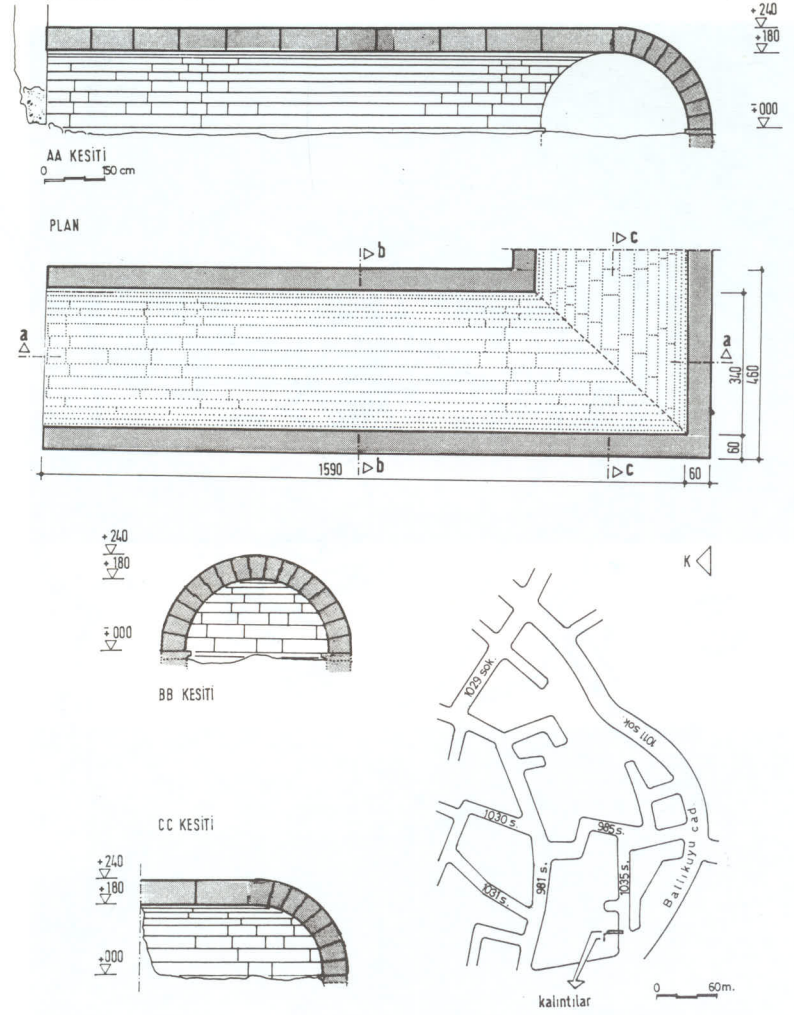
21 m. uzunlukta, 2.74 m. genişlikte 20 Dorik yarım sütunla desteklenen, günümüzde de in situ durumda olan bir kolonad içeren proskenion, çok iyi korunmuş durumdadır <sup>30</sup>.



**Çizim 4 EPHECUS**

1. Selçuk Kalesi'ne giden ana giriş, M. S. 6. yüzyıl, 2. St. John Kilisesi, 3. İsa Bey Camii, 4. Artemis Tapınağı, 5. Vedius Gimnaziyumu, 6. Stadyum, 7. Bizans dönemi kent duvarları, 8. Bizans banyoları, M.S. 6. yüzyıl, 9. Meryem Ana Kilisesi, M.S. 4. yüzyıl başı, 10 - 11. Liman, Gimnaziyum ve banyosu, 12. Tiyatro Gimnaziyumu, 13. Arkadiane Caddesi, 14. Hellenistik Çeşme, 15. Tiyatro, 16. Mermer Cadde, 17. Ticaret Agorası, 18. Serapis Tapınağı, 19. Celsus Kitaplığı, 20. Scholastika Banyoları, 21 - 26. Prytaneion, tapınak, Odeion, Devlet Agorası, 27. Doğu Gimnaziyumu, 28. Magnesia Kapısı, 29. Lysimachos'un yaptırdığı Kent Duvarı.

**SMYRNA ROMA DEVRİ TİYATROSU - TONOZ GEÇİT**



**Çizim 5 Smyrna Roma Devri Tiyatrosu - Tonoz Geçit**

İki katlı, 18.41x5.82 m. boyutlarında, günümüze yalnızca alt katı ulaşmış sahne- de her katta üç oda bulunmaktaydı. Skene binası, Roma devrinde değiştirilmiş, iki katlı üç kapılı ve iki nişli olarak yapılmıştır. Öndeki iki sütun Hellenistik dönemden dir. Tiyatro aynı zamanda Halk Meclisinin toplandığı yerdir<sup>31</sup>. Bugüne dek en iyi korunmuş logeion, belli başlı girişleri görülebilen Priene logeionudur. Ahşap olarak yorumlanan çatının, taş levhalardan yapıldığı da ileri sürülebilir<sup>32</sup>.

#### APHRODISIAS TİYATROSU

Anadolu tiyatroları içinde önemli bir yer tutan, at nalı formlu caveasıyla Hellenistik döneme tarihlenen, doğuya bakan Aphrodisias tiyatrosu, spor ve sirk gösterilerine uygun duruma getirilmek amacıyla Roma çağında sahne ve orkestra bölümlerinde değişikliklere uğramıştır<sup>33</sup>. 1967 sonrasında yoğunlaşan çalışmalar ve istimlaklarla tiyatronun büyük bölümü kazılmıştır. Yapımı M.Ö. I. yüzyıla tarihlenen tiyatro, birkaç bin kişiliktir. Yalnızca birinci katı ayakta kalmış sahne yapısı aslında, her biri ayrı mimari tarzda üç kat olup bunların restorasyonu sürmektedir. Birinci kattaki bir yazıtın tiyatronun, İmparator Sezar ve Augustus'un azatlı kölesi Zoilos tarafından yaptırılıp Aphrodite'ye ve halka adandığı anlaşılmaktadır<sup>34</sup>. Sahne, 5 m. derinlikte ve 25 m. genişlikteki bir proscaeniumdan oluşmaktadır. Proscenium altında, Roma döneminde yapılan, biri buna paralel, diğeri orkestronun üzerine açılan üç kapılı ve merkeze dik tonozlu koridorlar sistemi bulunmaktadır. Tiyatronun orkestra kısmı, Marcus Aurelius'un imparatorluğu sırasında (M.S. 161 - 180) oturma sıralarının alt basamakları sökülerek arena durumuna getirilmiştir<sup>35</sup>. Tiyatronun hepsi at nalı şeklinde bir tek merkez diazoması, 26 oturma sıralı ima caveası ve yaklaşık 16 oturma sıralı summa caveası vardır. Summa cavea, geç Bizans döneminde (XI.-XIII. yüzyıl) akropolisin kale yapısına dönüştürülmesinden zarar görmüştür<sup>36</sup>.

#### HIERAPOLIS TİYATROSU

Surları olmayan Hierapolis'te az sayıda kalıntısı olan ilk tiyatro kentten uzakta, ilk nekropolisin bulunduğu düzlüğe egemen konumdaydı. Roma tiyatrosu ise kent merkezinde yapılmıştır<sup>37</sup>. Hierapolis'te tiyatro için seçilen yerin elverişsiz olduğu anlaşılınca, geç Hellenistik çağda yapılan ilk yapının, yıkılıp sökülün büyük blok ve basamakları yeni yapıda kullanılmıştır<sup>38</sup>. Septimius Severus (M.S. 193-211) döneminde tiyatronun sahne yapısı değiştirilmiş, çok süslü olan bölüm M.S. 352'de de zayıf bulunarak dikmelerle desteklenmiştir. Bugün tiyatro restore edildiğinden Apollon ve Artemis sahnelerini içeren frizleri görmek mümkündür. Bir yamaca yaslanan tiyatronun alta 20, üstte 25 olmak üzere 45 oturma sırası bulunmaktaydı. Bunlardan 30'u günümüze kadar gelebilmiştir. Oturma sıraları, 8 dikey merdivenle kesilmektedir<sup>39</sup>. Hierapolis'in en eski tiyatrosunun geri planını, alt düzlükteki nekropolis oluşturur. Gözlemler tiyatroyla mezar kültü arasındaki bağlantıyı doğrulamaktadır. Hierapolis tiyatrosundaki sahne heykellerinde de bu yansıtılmıştır<sup>40</sup>.

#### IASOS TİYATROSU

Hellenistik döneme ait, kuzeydoğuya bakan lasos tiyatrosu, büyük önem taşıyan Dionysos kültüne atfedilmiş olup, festivalle kenti müzikal ve dramatik bir merkez durumuna getirmiştir<sup>41</sup>. Tiyatrolara özel kişiler ve yüksek memurlar tarafından başlıklar yapıldığı yazıtlardan anlaşılmaktadır. Tiyatro yapısı için yapılmış eski bir başlık, II. yüzyıl lasos tiyatrosunda analemma üzerindeki yazıtta belirtilmektedir. Analemma taş yüzleri, Hellenistik çağ ustalarının beğenisini yansıtacak tarzda rustik sıralar şeklindedir<sup>42</sup>.

#### NOTION TİYATROSU

Hellenistik dönemde yapıpı Roma döneminde yenilenen, batıya bakan Notion tiyatrosu, akropolisin kuzeydoğusunda, Doğu Agorasının kuzeybatısında yer alır. Hemen her yanı denizle çevrili olmasına karşın, karaya bakmaktadır<sup>43</sup>.

Hellenistik dönemde at nalı formlu olarak yapılan tiyatronun strüktürel sistem Roma döneminde yenilenmiş ve yarım daire diazomalı olarak tekrar yapılmıştır. Cavealardaki tonozlar, diazomanın radyal giriş galerileri üzerinde, her iki kanala simetriktrir <sup>44</sup>.

#### MİLETOS TİYATROSU

Dış yüzündeki taş işçiliğiyle görkemli bir görünümü olan, güneydoğuya bakan Miletos tiyatrosu, yerleşimin en önemli kalıntılarından. M.Ö. IV. yüzyıldan yapılmış, Hellenistik dönemde genişletilen tiyatro, Roma Çağında günümüzdeki görünümünü kazanmıştır. Böylece 5300 kişilik, oturma olanağı da 15.000'e çıkmıştır. Ön yüz 140 m. genişlikte ve 30 m. yükseklikteydi. Üst galerilerin yüksekliği, Roma döneminde 40 m. idi. Yapı, deniz kenarında olmasından dolayı da, son derece etkileyici bir görünüme sahipti <sup>45</sup> (Çizim 8). İmparator locasının tentesini tutan dört sütundan ikisi, günümüzde in-situ durmaktadır <sup>46</sup>.

#### NYSA TİYATROSU

Roma döneminde yapılan ve güneye bakan Nysa tiyatrosu bugün iyi korunmuş ve temizlenmiş durumdadır. Roma imparatorluk çağında yapılan, 23 oturma sıralı tiyatrodaki orkestra çapı 27 m. dir. Taşınır sahne altında havuz bulunması süs gösterilerine olanak tanımaktadır <sup>47</sup>.

#### ERYTHRAİ TİYATROSU

Akropol tepesinin kuzey eteklerindeki, kuzeye bakan, Hellenistik döneme ait tiyatro büyük ölçüde zarar görmüş ve yağmalanmıştır <sup>48</sup>.

#### HALIKARNASSOS TİYATROSU

Halikarnassos tiyatrosu, Maussollos dönemine ait olup, alt bölümdeki 30 oturma sırası son yıllarda yapılan kazılarla ortaya çıkarılmıştır. Güney yamacında Hellenistik ve Roma dönemine ait kaya mezarlarının bulunduğu tiyatronun üst kısmı oldukça haraptrir <sup>49</sup>.

#### METROPOLİS TİYATROSU

Geç Hellenistik döneme ait, güney doğuya bakan 8000 - 10.000 kişilik Metropolis tiyatrosunun varlığı ve yeri eskiden beri bilinmekle birlikte, 1991 yılındaki kazılarla gün ışığına çıkarılmaya başlanmıştır. Çalışmalarla çok iyi korunmuş ve iri bloklarla yapılmış çok güzel işçilikli orkestra tabanı, oturma sıralarının bir bölümü ve prohedria ortaya çıkarılmıştır <sup>50</sup>.

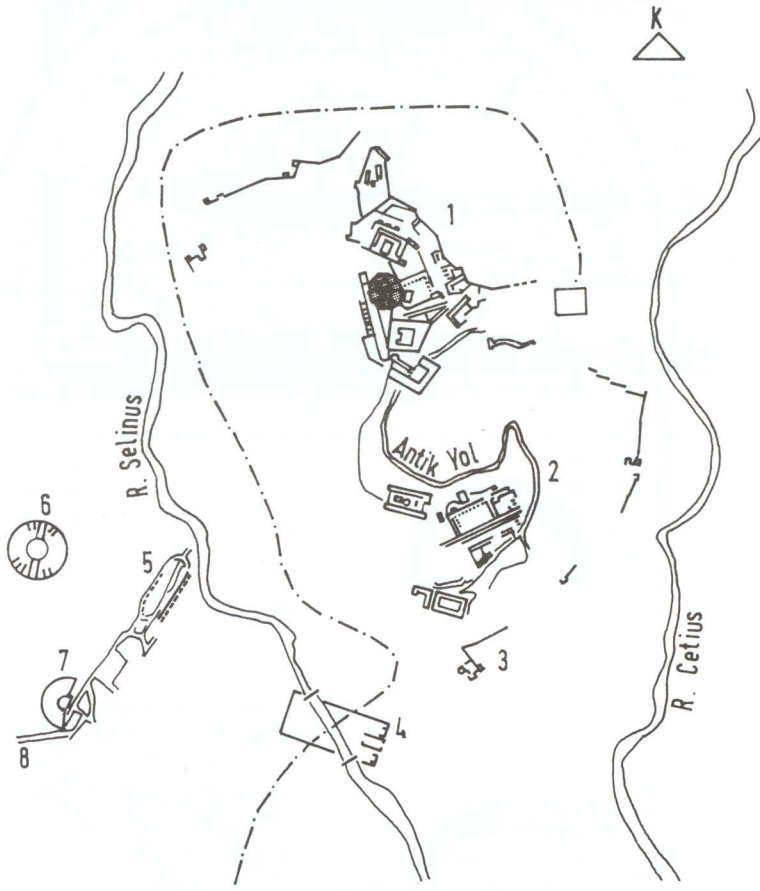
#### SONUÇ VE ÖNERİLER

Ege kentlerindeki antik tiyatrolar, anıtsal tarihi eserler olarak geçmişle gelecek arasında köprü oluşturmaları açısından da, özel bir önem taşımaktadır. Zamanın sürekliliğini yansıtan ve izleyicileri adeta tarih içinde yolculuğa çıkaran bu yapılar, tarihi belge olmalarının yanısıra turizme katkıları dolayısıyla da özenle korunmalıdır.

Kalıntılarının büyük bir bölümü yer altında bulunan İzmir antik tiyatrosu çevresinin bir an önce istimlak edilip, koruma ve kazı çalışmalarının başlatılması gerekmektedir. Kent tarihi içerisinde çok önemli bir yer tutan yapının yeniden İzmir'e kazandırılması, eserin şehir kimliği içerisinde de yerini bulmasını sağlayacaktır.

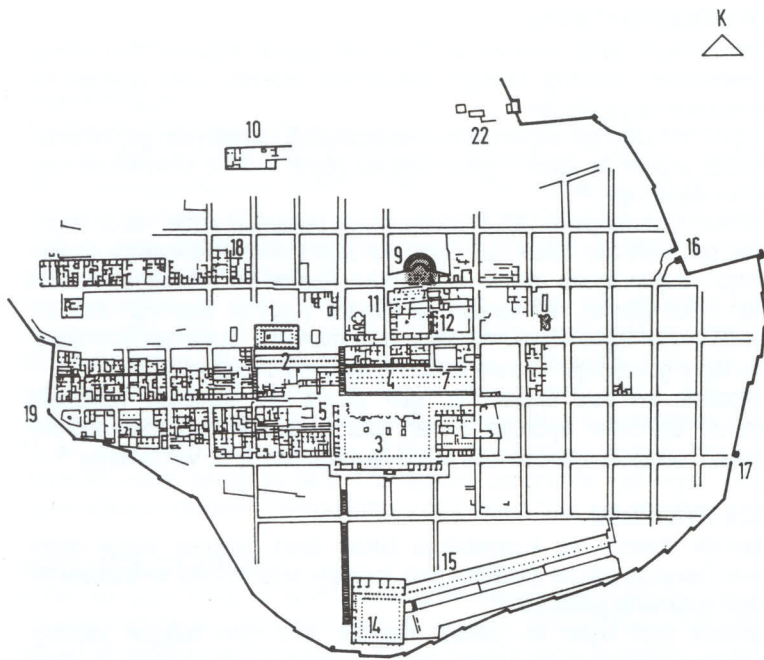
Gün ışığına çıkarılmış olan antik tiyatrolar ise, kentlerin en önemli tarihi kalıntıları niteliğinde olduklarından en iyi şekilde yaşatılarak korunmaları için gereken çaba sarfedilmelidir. Ege'nin en önemli tiyatrolarından Ephesos ve Pergamon'dakiler son yıllarda konserler için kullanılmaktadır. Tarihi eserlerin toplum için yararlı bir amaçla kullanımı uygunsa da, özellikle Ephesos tiyatrosunun yoğun kullanımı ve aşırı rezonans yapıda yıpratıcı etki yaptığından gösterilerin belirlenmesinde seçici davranılması gereklidir. (Şu anda Efes Kazı Başkanlığı'nın isteği doğrultusunda Kültür Bakanlığı koruma - restorasyon çalışmaları sona erinceye kadar tiyatroyu kapatmıştır.) <sup>51</sup>.

Sonuç olarak yalnızca yaşattığı uygarlıklarla kültürel bir sentez yaratan Ege'de değil, tüm Anadolu tiyatrolarının bilinmeyenlerinin gün ışığına çıkarılması, bilinmeyenlerin ise yaşatılarak gelecek nesillere aktarılması kaçınılmazdır. Ancak yaşatmada yapıtların mimari, tarihsel kimliklerinin bozulması engellenmelidir. □



Çizim 6 PERGAMON

1. Akropol, 2. Metropolis, 3. Eumenes Kapısı, 4. Serapis Tapınağı, M.S. 2. yüzyıl, 5. Stadyum, Roma Dönemi, 6. Anfi Tiyatro, 7. Roma Tiyatrosu, 8. Asklepieion'a giden eski yol.



Çizim 7 PRIENE

1. Athena Tapınağı, 2. Athena Tapınağı'nın güneyindeki stoa, 3. Agora, 4. Kutsal Stoa, 5. Çarşı, 6. Zeus Olympios Temenosu, 7. Bouleuterion, 8. Prytaneion, 9. Tiyatro, 10. Demeter Tapınağı'nın kutsal alanı, 11. Psikoposluk Kilisesi, 12. Üst Gimnazyum, 13. Mısır Tanrıları Temenosu, 14. Alt Gimnazyum, 15. Stadyum, 16. Kuzey doğu kapısı, 17. Doğu kapısı, 18. Priene'deki en geniş ev, 19. Batı kapısı, 21. Büyük İskender Evi.



el sistem  
apılmıştı  
iki kana

ya baka  
yüzyıld  
müzde  
15.000  
jalerileri  
nasında

-situ du

orunmuş  
i oturma  
ması su

ne ait ti

30 otur  
macında  
nın üst

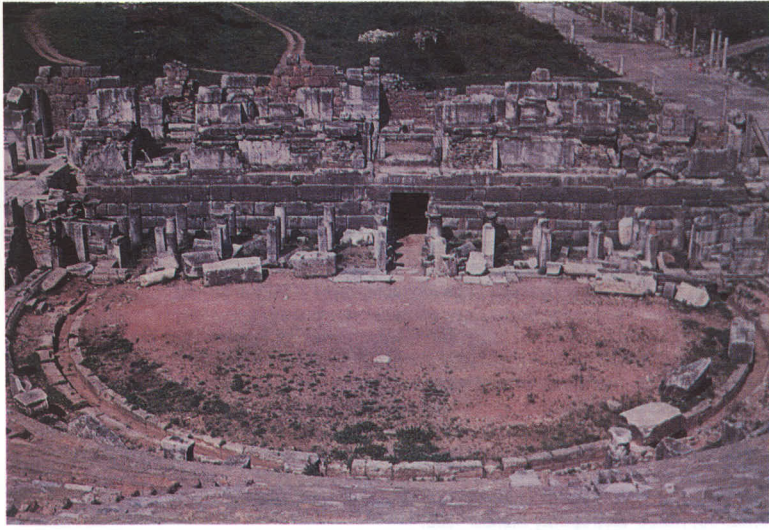
metropo-  
yıldaki  
muş ve  
nın bir

gelecek  
amanın  
ran bu  
özenle

yatrosu  
atılması  
reniden  
lmasını

ılınları  
ereken  
Perga-  
toplum  
sunun  
erilerin  
Kazı  
rasyon

Ege'de  
sı, bili-  
Ancak  
dir. □



Efes Tiyatrosu



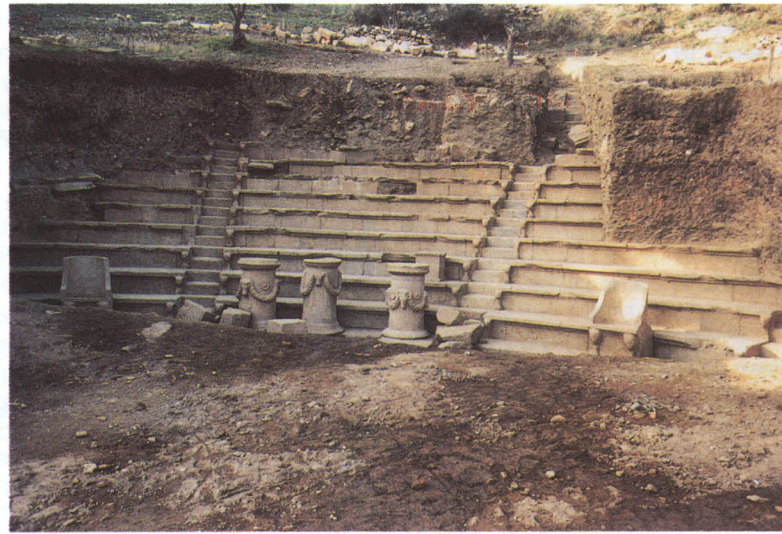
Efes Tiyatrosu



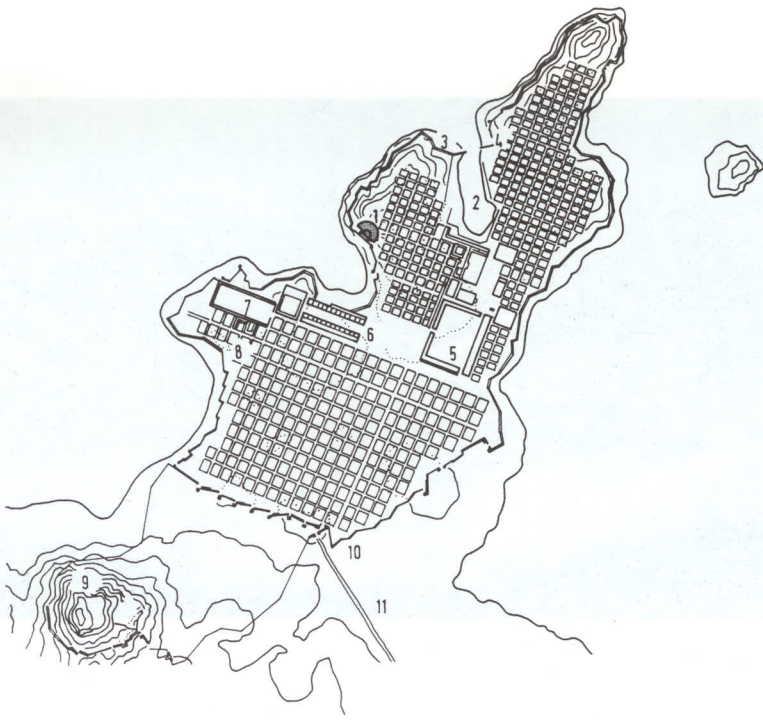
Aphrodisias Tiyatrosu



Bergama Tiyatrosu



Metropolis Tiyatrosu



Çizim - 8

#### Çizim 8 MİLETOS

1. Tiyatro, 2. Antik liman, 3-4. Liman girişi yanlarında Hellenistik Çağa ait iki arslan heykeli, 5. Güney stoa, 6. Stadyum, 7. Batı Agorası, 8. Athena Tapınağı, 9. Kalabak Tepe, 10. Kutsal kapı, 11. Kutsal yol.

#### DİPNOTLAR

- (1) Ferrero, 1974, çev. Erendiz Özbayoğlu, s.9.
- (2) Aran, 1971, s.100.
- (3) Fiechter, 1914, s.108.
- (4) Aran, a.g.e., s.102.
- (5) a.g.e., s.102.
- (6) Vitruvius, 1990, çev. Suna Güven, s.103 - 107.
- (7) a.g.e., s.103 - 107.
- (8) a.g.e., s.107.
- (9) a.g.e., s.107.
- (10) Aran, a.g.e., s.101.
- (11) a.g.e., s.110.
- (12) Fiechter, a.g.e., s.108, res. 77, 95.
- (13) Vitruvius, a.g.e., s.98 - 109.
- (14) Ferrero, a.g.e., s.19, 28.
- (15) Akurgal, 1978, s.158 - 159; Aran a.g.e., s.102; Akşit, 1992, s.60; Ferrero, a.g.e., s.27, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 59, 65, 67.
- (16) Ferrero, a.g.e., s.50.
- (17) a.g.e., s.59.
- (18) Akurgal, a.g.e., s.159.
- (19) O. Walter ve O. Berg, 1932, çev. S. Namık, s.5.
- (20) a.g.e., s.9'dan Tournefort, II, 503 ve let XXII, 380.
- (21) F. V. J. Arundell, 1949, çev. Z. Ökmen, s.38.
- (22) O. Walter ve O. Berg, a.g.e., s.7; Chandler, 1825, s.71 v.d.
- (23) Akyüz, 1983, s.169 - 180; a.y., 1992, s.58.
- (24) Akurgal, a.g.e., s.83; Akşit, a.g.e., s.38.
- (25) Ferrero, a.g.e., s.20.
- (26) a.g.e., s.31.
- (27) a.g.e., s.12; Akurgal, a.g.e., s.196 - 197.
- (28) Ferrero, a.g.e., s.41.
- (29) a.g.e., s.31.
- (30) Akurgal, a.g.e., s.199.
- (31) Akşit, a.g.e., s.62.
- (32) Ferrero, a.g.e., s.51.
- (33) a.g.e., s.166 - 169.
- (34) Akvur, 1993, s.24.
- (35) a.g.e., s.24; Akurgal, a.g.e., s.174.
- (36) Ferrero, a.g.e., s.166 - 169.
- (37) a.g.e., s.19.
- (38) a.g.e., s.20.
- (39) Akşit, a.g.e., s.80.
- (40) Ferrero, a.g.e., s.30 - 31.
- (41) Akurgal, a.g.e., s.247.
- (42) Ferrero, a.g.e., s.14, 42.
- (43) Akurgal, a.g.e., s.136.
- (44) a.g.e., s.136; Ferrero, a.g.e., s.29, 43.

- (45) Akşit, a.g.e., s.67; Akurgal, a.g.e., s.207.
- (46) Akurgal, a.g.e., s.209.
- (47) a.g.e., s.234; Akşit, a.g.e., s.49.
- (48) Akurgal, a.g.e., s.233.
- (49) a.g.e., s.248; Akşit, a.g.e., s.84.
- (50) Meriç, 1992, s.6-7.

#### BİBLİYOGRAFYA

1. AKŞİT, İlhan, *Turistik Türkiye Rehberi*, İstanbul, 1992.
2. AKURGAL, Ekrem, *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey*, İstanbul, 1978.
3. AKYÜZ, Eti, *İzmir: Kentin Tarihsel Çevre Dokusunun Araştırılması ve Koruma - Restorasyon Önerileri*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İzmir, 1985.
4. AKYÜZ, Eti, "İzmir Antik Tiyatrosu", *Ege Mimarlık*, sayı 4 (1992), s. 58 - 59.
5. ARAN, Berge, *Anadolu'da Roma Devri Mimarisi*, İstanbul, 1971.
6. ARUNDELL, F.V.J., *İzmir Hakkında Tarih Araştırmaları ve İncelemeleri*, Çev. A.Z. Ökmen, İzmir, 1949.
7. ATVUR, Orhan, "Aşk Tanrıçası'nın Mermer Hazinesi" *Atlas Dergisi* sayı 5 (1993), s.20 - 29.
8. BULLE, Heinrich, *Untersuchungen an Griechischen Theatern*, München 1928.
9. FERRERO, Daria de Bernardi, *Batı Anadolu'nun Eski Çağ Tiyatroları*, Ankara 1988.
10. FIECHTER, E., *Die Baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters*, München, 1914.
11. GERKAN von Armin, *Das Theater Von Priene*, Muenchen, 1921.
12. MERİÇ, Recep, *Metropolis in Ionien*, Königstein/Ts., Hain, 1982.
13. MERİÇ, Recep, *Metropolis*, İstanbul 1992.
14. VITRUVIUS, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, Çev. Suna Güven, Ankara, 1990.
15. TOURNEFORT, M. Pitton, *Relation d'un voyage du Levant*, Lyon, 1717.
16. WALTER, Otta ve Otta Berg, *İzmir'de Roma Tiyatrosu*, Çev. Süleyman Namık, İzmir, 1932.

#### TERMİNOLOJİ

- Altar (Sunak) : Üzerinde kurban kesilen ve Tanrı'ya sunu yapılan, taştan, yuvarlak ya da dörtgen masa şeklindeki bölüm.
- Cavea : Antik tiyatrolarda izleyicilerin oturduğu bölüm. (Theatron)
- Diazoma : Tiyatronun alt ve üst oturma sıralarını ayıran koridor.
- Kolonad : Önünde sütunların bulunduğu üstü örtülü uzunlamasına salon.
- Parodos : Tiyatrolarda oturma yerleriyle sahne arasında giriş çıkışı sağlayan yol.
- Proskene : Ön sahne; Sahne yapısı önünde, oyunun oynandığı yüksek platform.
- Skene (skenion) : Antik tiyatro sahnesi.
- Auditorium : Cavea.
- Orkestra : Zemindeki genellikle koronun kullandığı oyun ve dans pisti.
- Prohedria : Caveanın ön kısmında soyluların oturduğu koltuk veya bank.
- Amphitheatron : Sahnenin her iki yanında karşılıklı olarak caveanın yer aldığı tiyatro (ör. Bergama). Türkçe'de kelime yanlış olarak eğimli arazide tiyatro anlamında da kullanılmaktadır.
- Logeion : Sahnede bir bölüm.
- Pulpitum : Platform ya da sahne.
- Thyromata : Paneller; pencereler; destekleyici ahşap dikmeler; sütun başlıklarının kanıtı olduğu üç büyük açıklık.
- Velum : Büyük perde
- Summa cavea : Cavea'nın üst kısmında orta sınıf seyircilerin veya özel hak sahibi olmayanların yer aldığı düz bir koridorla biten kısım. Seyirciler bu kısımda ayakta veya parapetlere dayanarak otururlardı.
- Summa cavea galerileri : Üstü kapalı galeriler.

#### KRONOLOJİK DİZİN

- M.Ö. 250 - 225 : Priene, cavea ve sahne  
 ~ M.Ö. 240 : Miletos, tiyatro I
- M.Ö. 225 - 200 : Pergamon, tiyatro I, sahne ve teras.  
 M.Ö. 220 - 140 : Miletos, sahne I ve II  
 ~ M.Ö. 200 : Ephesos, cavea I (?)
- M.Ö. 200 - 150 : Notion, tiyatro  
 M.Ö. 200 - 150 : Iasos, tiyatro
- M.Ö. 198 - 159 : Pergamon, tiyatro II, teras II stoa.  
 ~ M.Ö. 160 : Magnesia, tiyatro
- M.Ö. 159 - 138 : Pergamon, cavea III  
 M.Ö. 125 - 100 : Ephesos, sahne ve thyromata  
 ~ M.Ö. 100 : Miletos, sahne IV.
- M.Ö. 50 - 25 : Priene, sahne II, şeref bankları  
 M.S. 1 - 25 : Iasos, cavea II ve sahne II.  
 M.S. 25 - 50 : Nysa, tiyatro  
 M.S. 25 - 50 : Magnesia, sahne II  
 M.S. 66 : Ephesos, sahne II.  
 M.S. 75 - 100 : Miletos, cavea II, sahne V  
 M.S. 92 : Ephesos, kuzey analemma.  
 M.S. 102 - 112 : Ephesos, güney kanat ve II. diazoma  
 M.S. 117 - 137 : Hierapolis, tiyatro  
 M.S. 140 - 144 : Ephesos, proskenion III, üst oturma yerleri ve larium.  
 M.S. 150 - 210 : Ephesos, sahne III.  
 M.S. 169 - 180 : Miletos, cavea III.  
 M.S. 190 - 210 : Iasos, sahne III.  
 ~ M.S. 200 : Nysa, sahne II.  
 M.S. 200 - 210 : Ephesos, velarium v.b.  
 M.S. 204 - 211 : Hierapolis, sahne II.  
 ~ M.S. 250 : Ephesos, sahne çukuru, summa cavea  
 M.S. 275 - 300 : Miletos, sahne VI.

# İzmir'de Tiyatro<sup>1</sup>

Efdal SEVİNÇLİ\*

Bugün İzmir'de, ne Homeros'un destan soluyan sesi, ne de Kral Oidipus'un haykırışları duyulmuyor... Ancak, Kadifekale'nin eteklerinde, gecekonduların çürük temelleri altında, geride kalan parçalarıyla, derin bir uykuda dinlenen açık hava tiyatrosunda gerçekleştirilen, tanık bulamadığımız gösterilerden başlayarak İzmir, yüzyıllardır tiyatroyu yaşamış ve yaşatmış bir kenttir... Özellikle 17. yüzyıldan sonra, toplumsal yapısının renkliliğini tiyatro sanatında yansıtan İzmir, tiyatrolar kenti olarak ün yapmıştır. Ülkemize gelen gezginlerin verdikleri bilgileri incelediğimizde, hem İzmir kenti hemde sanat yaşamı üstüne ilginç bilgilerin verildiğini görürüz. Bir ticaret merkezi olma konumunun yanında çok uluslu kimliğiyle gezginlerin dikkatlerini çeken İzmir'in; Fransız, İtalyan, Rum, Yahudi vb. kesimlerinde, tiyatro sanatının canlılığı ilginç anılar olarak önümüzde durmaktadır. Örneğin hemen herkesin masallarıyla tanıdığı Andersen, 1838 yılında, gezgin olarak İzmir'e gelince, gördüklerini bize şöyle aktarır:

"Kıyıya çıkınca gözüme çarpan ilk şey, Fransızca bir tiyatro afişi oldu. Bir Fransız tiyatro grubu şehirdeydi ve o akşam *Les Primiers Amours'u* (İlk Aşkılar) oynuyorlardı." <sup>1</sup>

Yine 26 Ekim 1850 Cumartesi gecesi, sabaha karşı saat 4'de, Hotel des Augustes'e gelen Madame Bovary'nin yazarı Gustave Flaubert, 27 Ekim 1850 pazar günü akşam İzmir'de, Fransız Tiyatrosu'ndadır:

"Pazar-27-Akşam, Fransız Tiyatrosu'nda Bay Daiglemont'un topluluğu, *Passé Minuit, La Seconde Année*. Indiana ve Charlemange'ı seyrediyoruz." <sup>2</sup>

Açık hava tiyatrolarının (café-concert/chantent vb.) konsolosluk binalarındaki küçük salonların dışında. 1830 yılından başlayarak birbiri ardına tiyatro salonlarına kavuşan. İtalya'dan Fransa'dan ve İstanbul'dan gelen opera ve tiyatro topluluklarına kucak açan, tiyatro topluluklarını yaşatan İzmir'in tiyatro yaşamı üstüne Halit Ziya Uşaklıgil Kırk Yıl adlı anı yapıtında şunları aktarır:

"İzmir'in yaz ve kış, daha çok yaz, bir tiyatro hayatı vardı ki İtalya ve Fransa ile denizden münasebeti sayesinde İstanbul'un hiç aşağısında değildi; hatta belki üstünde idi. Buna başlıca sebep olarak istibdat hükümeti tarafından tiyatrolara karşı gösterilen zorlamadan İzmir'in bir dereceye kadar kurtuluş olması gösterilebilir. Rıhtımda mutlaka bir İtalyan operası, yahut bir Fransız operet kumpanyası, vakit vakit her iki dilde dram ve komedi grupları bulunurdu; ve biz üç beş dost bunların gedikli müşterileri idik. Bu sırada bende meydana gelen musiki merakı beni daha çok operalara, operetlere sürükledi; muhakkak haftada üç beş geceyi buralarda geçirmek için Yokuşbaşı'ndan rıhtıma kadar yürüyordum." <sup>3</sup>

1880'li yılların beğenisi içinde, Saint-Josef Lisesi'nde okuyan ilk Türk çocuğu Halit Ziya'nın dilinden düşürmediği ezgileriyle *Mascotte Operet*'nin yanı sıra, Madame Angot'nun kızı, Leblebici Horhor Ağa, Kahya gibi müzikli oyunları unuttuğunu aynı yapıtından öğreniyoruz. Sanat yaşamını yönlendirmede varlığıyla birinci neden olan İzmir kenti üstüne, anıları dışında, İzmir Hikayeleri (1950) adlı öykü kitabında tanıtan Uşaklıgil'in yanı sıra Ziya Somar'ın Yakın Çağların Fikir ve Edebiyat Tarihimizde İzmir (1944), Bezmi Nusret Kaygusuz'un Bir Roman Gibi (1955) gibi başyapıtları da burada anmalıyız.

## Hristos Sokratis Solomonides ve "İzmir'de Tiyatro"

Tiyatro tarihimizin önemli bir evresini, 1922'ye değin İzmir'deki tiyatro etkinliklerini ayrıntılı olarak inceleyen ilk çalışmayı yapan Anadolu H.S. Solomonides'tir. Atina'da, 1954 yılında yayımlanan İzmir'de Tiyatro adlı Yunanca yapıt, bize

bugün birçok konuda ışık tutmaktadır. Öncelikle Rumların tiyatro yaşamından söz eden yapıtında Solomonides, İzmir'in tiyatro tarihi üstüne şu bilgileri irdeler: İlk Gösteri, Bir Yahudi Gösterisi, Amatörler Topluluğu, Euterpe Tiyatrosu, Cammarano Tiyatrosu, Yunan Toplulukları, Cammarano'nun Yanışı, Ermeni Toplulukları, Sporting Klüb, Bornova Tiyatrosu, Yeni Sahne, Paradisos Tiyatrosu, Quasis (Kukulü) Tiyatrosu, İzmir Operası, İzmir Tiyatrosu, İzmirli Yunan Sanatçılar, Türk Tiyatrosu vb...

Solomonides'in araştırmasında, Osmanlı kentleri içinde, İzmir'in farklılığını belirleyen "XVII y.y. başlarında İstanbul doğulu havasından kurtulmadan önce, İzmir batılılaşıyordu" saptaması, gerçekte İzmir'deki sanatsal değişimin de doğru bir değerlendirmesidir. İşte bu saptamanın açılımını Solomonides'ten ve tiyatro tarihimizdeki bilgilerden yararlanarak yaparken İzmir'in tiyatro geçmişi üstüne şu bilgileri anımsamalıyız: 1675 yılının İzmirinde, Fransız Konsolosluğu'nda düzenlenen dinsel gösterilerin yanında Corneille'in Nicomède'nin oynandığını biliyoruz. İstanbul'a oranla, deniz yolundan batı'ya en yakın ticaret merkezimiz olan İzmir gerek dışarıdan gelen topluluklar, gerek konsolosluklarda düzenlenen gösterilerle tiyatro sanatıyla tanıştıyordu. 18. yüzyıldan sonra büyük bir kitle olarak İzmir'e gelen Yahudilerin, dinsel gösterilerinin zamanla amatörce de olsa sanatsallaşmaya başladığını, Aman'ın Ölümü adlı dinsel gösterinin daha düzenli oynanır olduğunu yine Solomonides'ten öğreniyoruz. İzmir kenti azınlıkları Levantenleri, kendi kurdukları Frenk Mahallesi'nde (Alsancak - Pasaport çevresi), Fasula Mahallesi'nde (Talatpaşa Bulvarı ve çevresi) açık hava gösterileri yapıyor, gelen toplulukları izliyor, konsolosluklarında (Fransız - İngiliz) kendi dillerinde oyunlar oynarlarken Türklerin bu gösterilere ne denli katıldıklarını bugün bilmiyoruz. Örneğin, 1797 martında, İzmir'e gelen Avusturya akrobasi topluluğu Rebellio, Çalışan Kazanır adlı pandomim gösterisini Frenk Mahallesi'nde sürdürürken, bu yıllarda sık sık ortaya çıkan veba salgınlarından korunmak için olsun evlerinden çıkamayan levantenlerin onlara hizmet eden, yiyecek getiren Türklerle hiç mi bağları olmuyordu?

1841 yılında, İzmir'de Euterpe Tiyatrosu kurulur. İzmir'in bilinen ilk tiyatrosu olan Euterpe'de özellikle İtalyan ve Fransız tiyatrolarının gösterileri ilgi çekmekteydi. 13 Şubat 1892 günü İtalyan Melodram Kumpanyası'nın gösterisinin etkisinden söz eden Solomonides, bu yıl Molière'in piyeslerinin de oynandığını açıklar. Euterpe Tiyatrosu'ndan sonra, İzmir'in tiyatro tarihi içinde en önemli merkez Cammarano Tiyatrosu olmuştur. 31 Kasım 1861'de açılışı yapılan İngiliz Konsolosluğu'nun (Bugün Efes Oteli arkasındaki yerde) hemen yanına yapılan üç katlı, on yedi localı bu gösterişli binanın yapımını üstlenen İtalyan mimar J. Barbieri'nin aydınlatılması ve iç donanımıyla öne çıkarttığı tiyatrodaki, turneye gelen toplulukların gösterileri İzmir'e bir canlılık getirirken tiyatro tarihimiz açısından da önemli gösteriler burada gerçekleştirilir. Kadrosunda Güllü Agob'un oyuncu olarak çalıştığı İstanbul'dan turneye gelen Vaspuragan Topluluğu, 1862/64 tiyatro süreminin büyük bir bölümünü bu tiyatrodaki geçirir <sup>4</sup>. Burada, Vaspuragan Topluluğu'ndan kopmalarla oluşan yeni kadronun, kimi gösterilerini, Ermeni Mahallesi'ndeki (Nazlı Sokak) tiyatrodaki gerçekleştirdiklerini, İzmir'e turneye gelen Benliyan ailesinin de hem Nazlı Sokak'taki tiyatrodaki, hem de Karşıyaka'da (Cordelio) yaz süreminde Ayyar Hamza vb. oyunlar oynadıklarını eklemeliyiz.

İzmir'e gelen yabancı tiyatroların, sirklerin, canbazların gösterileri yanında 1877 yılı Haziran'ında gerçekleştirilen bir "hokkabazlık" gösterisi, İzmir'in gösteri tarihinde yeri olan İzmirli ilk gösteri sanatçısının kimliğini bize öğretmektedir.:

\* D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi

1. Bu yazı Yapı Kredi Yayınları 1992 - Üç İzmir Kitabından aynen alınmıştır.



"Meşhûr şu'bede-bâz-ı şehri Mehmet Şükrü Beğ'in nisf-ı hasılâtı îâne-i harbiyyeye aid olmak üzere Frenk Mahallesi'nde Büyük Tiyatro'da işbu perşembe akşamı mükemmel surette icrâ edeceği muhayyir-ül-ukul oyunlarını temâşâ edenlerin memnun kalacakları gibi nisf-ı hasılâtı dahi îâne-i harbiyyeye itâ olunacağı cihetle râğbet buyurulmasını bilhassa tavsiye ederiz." (İzmir, 16 Haziran 1293/1877)

4 Kasım 1884 gecesi yanan Cammarano Tiyatrosu'nun görkemi, uzun yıllar belleklerden silinmez. Eldeki bilgilere bakarak İzmir kentinin tiyatro binaları açısından pek şanlı bir kent olmadığını söyleyebiliriz. Çünkü İzmir, Cammarano Tiyatrosu'nun yanışından önce, 1863 yılı Ocak ayının son pazar günü, Vuçarika semtinde (Alsancak) denizin içinde kurulan Kivotos Tiyatrosu'nun bugünkü Palet Restoran'ın yakınında) yangınına yaşar. Yazlık bir tiyatro alan Kivotos'un yanışı sırasında, yüzden fazla seyircinin de yandığını, 11 mart 1870'de Kivotos'un yerinde Café de Bari adıyla bir café-chantant'ın açıldığını yine Solomondes'ten öğreniyoruz. 1922 yılında, İzmir'in yangınıyla yok olacak, salon, balkon ve paradisiyle, gösterişli koltuklarıyla ünlenen 784 kişilik İzmir Tiyatrosu'nun (Fransız Konsolosluğu'nun bitişiğinde) yanı sıra İzmir'de dikkatleri çekecek denli güzel salonuyla, bahçesiyle tanınan Sporting Club Tiyatrosu (Nato Komutanlığı binasının olduğu yerde), Eksaristeron Tiyatrosu (daha sonra Pathé Sineması oldu), Nea Skene (Yeni Sahne), Olimpia, Paradisos, Elhamra, Concordia tiyatroları da ilginç gösteri merkezleridir. Rıhtım Tiyatrosu (Kukuli), Eden Bahçe Tiyatrosu, Monaco, Palais de Cristal vb. açık hava ve kabare tiyatroları İzmir'in tiyatro yaşamını renklendirmişlerdi. Özellikle bugünkü Kahramanlar semtinde, Meyhane Boğazı diye tanınan Kahramanlar Caddesi'nde yirmiden çok kabare tiyatrosunun varlığını düşünmek 1880-1920 arası İzmir'in tiyatro geçmişini, İzmir'de yayınlanan Hizmet (1886) ve (çoğunlukla) Ahenk (1895) gazetelerinde yayınlanan tiyatro duyurularıyla örnekleyip günümüze uzanmanın tiyatro tarihimiz açısından belgesel bir tanıtım olacağına inanarak ilginç bulduğum duyuruları, tiyatro tarihi bilgisiyle bütünlemeye çalışacağım.

Tanzimat dönemi tiyatromuzda etkin olan Osmanlı Tiyatrosu'ndan (1870-1882) ayrılan oyuncuların İzmir'e yaptıkları cılız turnelerin dışında, İzmir'in tiyatro yaşamı özellikle 1890'larda Minakyan'ın öncülüğünde, Osmanlı Dram Kumpanyası'nın Ahmet Fehim Efendi'nin gösterileriyle Türklere yönelik ve Türkçe oynanan oyunlarla daha bir canlanır. İstanbul'da batılı anlamda tiyatro yapan oyuncuların etkinlikleri yanında, tuluat topluluklarının doğuşu (1875), tiyatromuza

yeni bir renk getirmiş, kantoyla bütünlenen gösteriler, Abdî'nin, Küçük İsmail'in, Kavuklu Hamdi'nin çabalarıyla esintilerini İzmir'e de taşımıştır. Melodramdan operete, operadan trajediye değin birbirinden farklı oyunlara kucak açan İzmir yerleşik bir tiyatro geleneği oluşturamadan, 1960'lı yıllara değin bir turne kenti olarak tiyatrocuların ilgisini çekmiş, İstanbul'a giden yolda yabancı toplulukların sevdikleri bir kent olurken, İstanbul'dan gelen topluluklar için de "kasa doldurma"nın serüvenlerine katkıda bulunmuştur.

Örneğin 1892 yılının 15 Haziran akşamı, Avrupa Gazinosu'nda, İtalyan Elis Aramis'in yönetimindeki müzik topluluğunun konserini duyuran Hizmet gazetesi, istek üzerine, Elhamra Tiyatrosu'nda Mademoiselle Viyole'nin Hamlet Operası'ndan bir bölümü okuyacağını da açıklamaktadır. 1892 yazında İzmir'in tiyatro yaşamına renk katan Benliyan Operetti, "Leblebici Horhor nam-ı diğer Yemişçi Bedos" ile "Ermani" piyeslerini oynamalarının bedelinin yeni bir sansür şaşkınlığı olacağını bilmemektedir<sup>5</sup>. İstanbul'daki gösterileriyle beğeni kazanan İtalyan Opera Kumpanyası La Brunna'nın 9 Eylül 1892 gecesi verecekleri konserle İzmirlilerin ilgisini çekeceğini duyuran Hizmet, 28 Eylül 1892 günlü sayısında, Rıhtım Tiyatrosu'nda, Monsieur ve Madame Lamday ile Madame Bonarmeli'nin verecekleri konsere İzmirliyi çağırılmaktadır.

Bugün, bu duyuruların, çağrılarının içeriklerini incelerken İzmir'i tanımakta zorlandığımızı bilerek ilginç bir örneği birlikte okuyalım: "İzmir'de vaki Piyasa Tiyatrosu'nda, işbu Nisan'ın son günlerinde 30 artistten ve 25 beygirden mürekkep Mösyö Esmi'tin at canbazı ve Jimnastik ve hokkabaz-ı meşhûr kumpanyası yalnız 30 lûbiyât için olarak lûbiyâta başlayacaktır. Fiyat, birinci mevki 15, ikinci mevki 10, üçüncü mevki 5 kuruş. Çocuklar 8,5,3 kuruş." Ahenk, 6 Mayıs 1895.

Yıl 1895 ve İzmir'de Piyasa Tiyatrosu. Bu tiyatro nerede? Konserleri, operaları dinleyenlerle at canbazlarını izleyenler kimlerdir? bir an için ilgisiz gibi görünse de bu ve benzeri soruları bugün yanıtlayamıyor, İzmir'in toplumsal yapısını çözümleyecek bilgileri bulamıyoruz. Bu sorumuzun yanında, İzmir'in "milletler mozayigi" yapısını yansıtan bir başka alıntıyla, Ahmet Fehim Efendi'nin anlattıklarıyla bu yılların İzmir'deki tiyatro canlılığını görelim:

"Lakin, 1311 - 1312'lerdeki (1895-1896) Ermeni olayları dolayısı ile bütün Ermeniler gibi, sahneçiler de bir köşeye çekilmiş, korku ve kuruntu içinde kalmışlardı. Binemeciyan müt-emadiyen bu konuyu açar, bana der yanardı. Nihayet günün birinde İzmir'e gideceklerini söyledi... İzmir'e geldik. Karaya ayak basar basmaz, teyze oğlumla karşı karşıya geldik... Bir iki gün hazırlandıktan sonra, Kor-

Smyrne. Théâtre de Smyrne.



don'da, Kukuli, büyük yazlık tiyatrodaki temsillere başladık... Bütün o ağır ve yorucu melodram silsilesinden Kırmızı Cüzdan, Balmumcular ve Ekmekçi Kadın'ı başarı ile oynayabiliyorduk... Kukuli, ünlü ve işlek bir tiyatro idi. İlk gece yüz para, beş kuruşluk biletlerle, seksen altın lira hasılat yapmıştık. Fakat işlerin böyle iyiliğine rağmen, tiyatronun Yunanlı sahibi gelen Fransız ve Yunan kumpanyalarından şırmış, bizi ikide birde kovuyordu. Biz de işsiz kalmamak için tiyatro arar bulamaz, nihayet deve ahırından tiyatro yapmaya karar vermişken, yeniden Kukuli'ye yerleşirdik. Kukuli'de bizim oynadığımız günler, üç temsil verilirdi. Matineyi Fransız Kumpanyası avan supeyi Yunan Kumpanyası verirdi. Biz de suareyi oynardık " 6.

Yüz paralık, beş kuruşluk biletlerle seksen altın lira hasılat yapan bir tiyatrodaki üç ayrı topluluğun ardı ardına gösteriler yaptığını düşündükçe bugün şaşırılmamak elde değil! İşte bu şaşkınlık içinde iyi para kazanan İzmirli Hamlet'i sevdiiren, Ermenice oyunların yanında Türkçe oynamayı daha ekonomik bulan Mınakyan Efendi, 1897 yılının haziranında yine İzmir'dedir. Ancak, Ahenk'deki duyuru, bir toplumsal dayanışma örneğini yansıtır: "Birkaç haftadan beri şehrimizde icrâ-yı lûbiyât eden Mınak Efendi Kumpanyası tarafından geçen hafta pazar günü Girit Muhacirîn-i Islâmiyyesi menfaatine olarak mevki temâşâyâ vaz edilen 'Köylüye Şehirli Gelin' nâm oyunundan 9000 kuruş kadar hasılat geldiği haber alınmıştır." - Ahenk, 6 Haziran 1897-

Turneye gelen yabancı ve yerli toplulukların gösterileriyle canlanan Birinci ve İkinci Kordon'daki tiyatroların bir çoğunun sürekli gösteri yapılan yerler olup olmadığını bilmiyoruz. Hele açıkavada verilen gösterilerin çoğunun 'gazino' nitelikli, orkestralı yerler olduğunu, Halit Ziya'nın İzmir Hikayeleri'nde aradığı gençliğinin yitip giden mekanlarını düşündükçe, gazete duyurularında karşımıza çıkan yeni tiyatro/gazino adlarında sadece heyecanlanıyoruz: "Birinci Kordon'da, Pasaport karşısında, Marsilya Tiyatrosu'nda, Komik Hakkı Efendi, Mart'ın 16. pazar günü gündüz saat sekizde Çifte Gelinler nâm ortayunu mükemmel surette icra olunacağı tiyatro-perverâna ilan olunur. Manisa'lı meş-hûr kemânî Hüseyin Efendi üç kişiden mürekkep rûfekâsıyla birlikte icrâ-yı ahenk edeceklerdir." -Ahenk, 28 Mart 1908-

#### Meşrutiyet'in Coşkusu ve İzmir'li İlk Tiyatrocular

II. Meşrutiyet'in duyurumuyla Osmanlı ülkesinde akıl almaz bir hızla ortaya çıkan siyasal coşku ve bu coşkunun yansıması olan gösteriler kendisine tiyatro sahnesinde de yer bulmakta gecikmez. Tiyatro, güncel politikanın içindedir artık. Öfkesini, hincını dile getirmek için oyun yazmak en kolay yol olmuştur. Bir-biri ardına Jön Türklerin serüvenlerinden II. Abdülhamid'in yaptıklarına, yaptıklarına değin uzanan içerikleriyle yeni yeni piyesler sahnelerimizde yerlerini alırlar. Oyuncular da çeşitli mesleklerden "heveskârân"lardır. Tiyatro bir tutkudur. Bu tutkuyu besleyen itihah ve Terakki Cemiyeti'dir. Öyle ki yenilikçi, öncü olmak sorumluluğunu yüklenen İttihat ve Terakki Cemiyeti üyesi subaylar, Türk kadını'nın topluma katılımını sağlamak amacıyla, İzmir'de Sporting Club'de Şubet 1909'da bir gösteri düzenlerler. Amaçları, eşleriyle birlikte bu gösteriyi izlemektir. Ne var ki, kadınla erkeğin birlikte oyun izleyeceklerini duyan tutucu çevreler, Sporting Club'ün çevresini sararak bu birlikte oluşu engellemişlerdir (Solomonides, sf. 188-189). Bütün gösteriler, Cemiyet'in denetiminde seyirciye sunulurken "Millî"leşme süreci "Hürriyet" ve "Türkleşmek" sözcüğüyle bütünleşmiş, yer adlarından topluluk adlarına değin doğal bir akış içinde "Türkleşmek" kampanyası başlatılmıştır: "Karşıyaka'da Manisalı'nın Tiyatrosu'nda/Sahne-yi Hürriyet/Türk Dram Kumpanyası-Bu akşam Maktel yahud Kanlı Macera, Millî ve feci dram, 5 perde." Ahenk, 8 Temmuz 1909.

Manisalı'nın Tiyatrosu'na Hürriyet Sahnesi adını veren Türk Dram Kumpanyası, 10 Temmuz akşamı Jön Türk piyesini de sahneler. Ekim 1909'da İzmir'e gelen Millî Osmanlı Tiyatrosu, İzmir'de ve Karşıyaka'da gösterileriyle ilgiyi çekerken repertuarlarındaki "31 Mart Vak'a-i irticaiyyesini musavver Yıldız'da Bir Vak'a" oyunu, siyasal-belgesel tiyatronun tipik bir örneği olarak seyircinin büyük beğenisini toplar. Osmanlı donanmasını güçlendirmek amacıyla açılan kampanyalarda İzmir, tiyatro ve sinematografi gösterilerinde topladıkları paraları "lâne-i bahriyye komisyonuna" gönderirken, çok sonraları doktor olarak ünlenecek İzmir gazetesinin yazarlarından Akil Koyuncu da, monologlarıyla sevilmektedir.

Meşrutiyet'in tiyatro coşkusu, amatör tiyatrocuların çabalarıyla İzmir'de bir canlılık yaratsa da kentin düzenli bir tiyatro topluluğu yoktur. 1911 Nisan'ında, Ahmet Cevdet Efendi'nin yönetiminde İzmirli gençler bir araya gelerek Sahne-yi Bedâyi Millî Tiyatro Hey'eti'ni kurarlar (Ahenk, 14 Eylül 1911). Bu, Türklerin İzmir'de kurdukları ilk tiyatro topluluğudur. Amatör yapısıyla Sahne-yi Bedâyi yardımı gereksinimi olan okullar ile Dâr-ül-aceze gibi hayır kurumları için oyunlar oynar. Topluluğun hazırladığı ve oynadığı ilk oyun, dönemin siyasal yapısı gereği adı, II. Abdülhamid'den önce bir umud olarak dillerden düşmeyen V. Murad'ın yaşamı üstünerdir. Bugün yazarını bilemediğimiz ve metni de elimizde olmayan Sultan Murad'ı Hamis piyesi üstüne, Ahenk gazetesinde çıkan haberler, bize topluluğun çalışmalarına ilişkin bilgiler vermektedir: "Sultan Murad'ı



mail'in, amdan n İzmir e kenti ukların doldur-

is Ara-zetesi, t Ope-n tiyat-diger sansür izanan ri kon-günlü ne Bo-

a zor-Tiyat-ekkeb anyası, ikinci 895. eraları irünse ıpısını illetler lattık-

Erme-şlardi. günün r bas-ı, Kor-



Hamis Piyesi- Ahmet Cevdet Efendi'nin idaresi altında şehrimiz bazı mütenevvir gençlerinden teşkil etmiş olan Sahne-yi Bedâyi Osmanlı Tiyatrosu yazdığımız veçhile evvelki akşam Sporting Club'de Sultan Murad-ı Hamis piyesini parlak bir muvaffakiyetle mevki-i temâşâyâ vaz'eylemiştir. Ashâb'ı vak'ayı tasvir ve temsil edenler, hususiyile Dilenci piyesini oynayanlar gayet değerli, ciddi alkışlara mazhar olmuşlardır. İzmir'in tiyatroculuktaki noksanını, ihtiyacını ikmale çalışan ve tesis edeliden beri menâfi-i umûmiyye ve müessesât-ı hayriyye menfaatine bu kadar oyunlar veren bu Milli Tiyatro Hey'etini müessesisini biz de şâyân-ı takdir görürüz. Hele ahalimizin bu hususta göstermekte olduğu teveccüh ve râğbeti - Osmanlı hesabına- ne kadar alkışlasak sezâdır." -Ahenk, 19 Eylül 1991-

Tiyatro haberlerini değerlendirmek amacıyla İzmir gazetelerini tararken, cinayet haberlerinden ticaret haberlerine her gün bütün canlılığıyla İzmir'i etkileyen siyasal olayların yansımına, günlük yaşamın vazgeçilmez eşyalarını tanıtan reklam metinlerine değin ilginç bir dünyayı yeniden tanıyoruz. Harman makineleri, sigorta şirketleri, kuvvet şurupları, vapur şirketleri, kasık bağları tanıtmalarını okuyup İzmir'de iki üç Türk doktoru dışında kalan yüzlerce "İzmirli" doktorun, Paris'te, Londra'da, Lozan'da hangi tıp fakültesini bitirdiklerini öğrenip Birinci Kordon'da Sporting Club'de oynanan Leblebici Horhor Ağa operetinin duyurusuyla İstanbul'dan Milli Osmanlı Operet ve Komedi ve Dram Kumpanyası'nın İzmir'e geldiğini öğreniyoruz: "Dersaadetden şehrimize suret-i mahsusada gelen Milli Osmanlı Operet ve Komedi ve Dram Kumpanyası Sporting Club Tiyatrosu'nu isticâr ederek... birinci oyun olmak üzere pek meşhur olan, mamafih mevzuundaki letafet, bestesindeki şetaret hasebiyle şimdiye kadar gerek payitahtta gerek bilâd-ı saireyi Osmaniyye'de beşbin def'adan ziyade oynandığı halde yine her oynanışında fevkalâde râğbet ve takdir kazanan Leblebici Horhor Ağa piyesini intihâb eylemiştir. Oyun önümüzdeki cumartesi akşamı alafranga saat 9 raddelerinde icra edilecek, o geceye mahsus olarak Karşıyaka, Göztepe, Hükümet Konağı, Punta mahallerinde ikamet edenler için vapur ve tramvay kumpanyaları tarafından geç vakte kadar vapur, tramvay işlettirilecektir...11-Ahenk, 23 Şubat 1912-

1912 yılı şubatında İzmir, Leblebici Horhor'u karşılamaya hazırlanırken ikiçeşmelik ahalisi, "Müslüman kadınlara" sinemaların yasaklanışına teşekkür ediyordu: "Muhadderât-ı islamiyyenin sinematografhanelere gitmesini men buyurdıklarından dolayı Valiyi Vilayet Celal Beyefendi'ye İkiçeşmelik ahalisi tarafından altıyüzden ziyade imzayı havi bir teşekkürname takdim kilındığı işitilmiştir." -Ahenk, 18 Şubat 1912-

1913 yılı martında, İzmir'in ilk tiyatro topluluğu Sahne-i Bedâyi'in, dönemin hemen bütün topluluklarında olduğu gibi, küçük bir ad değişikliğiyle İzmir Sahne-i Bedâyi Milli Tiyatro ve Heveskârân Hey'eti olarak karşımıza çıktığını görürüz. İşte bu topluluk, Milli Kütüphane'nin bir parçası olacak Milli Sinema'nın yapım masraflarını karşı-lamak amacıyla, 10-11 mart 1913 akşamları, Beğler Sokağı'ndaki Osmanlı sineması'nda, İzmirli oyun yazarı Melekzâde Fuad Bey'in Edirne Müdafaası yahud Şükrü Paşa adlı "askeri milli dramını" oynarlar. Yayınlanan bu oyunun önsözünde, oyun üstüne kimi bilgiler verilirken topluluğun yönetmeninin, oyunda görev alan oyuncularının adları sıralanır.

Ahmet Cevdet Efendi'nin yönetimindeki Sahne-yi Bedâyi dışında, İzmir'de diktatimizi çeken ikinci bir topluluk, Milli Kütüphane Hey'et-i Temsiliiyesidir. Büyük bir olasılıkla yine Ahmet Cevdet Efendi'nin öncülüğü ettiği bu topluluk, ilk açılışı 23 Haziran 1912'de, Beğler Sokağı'nda Salepcizâde Konağı'nda yapılan İzmir Milli Kütüphane'sine bugünkü binasını kazandırmak amacıyla oluşturulmuştur: "Fevalâde Müsamere-Milli Kütüphane Hey'et-i Temsiliiyesi tarafından fukara iâşesi menfaatine İzmir Tiyatrosu'nda haziranın 14. perşembe akşamı beğlere ve ertesi cuma günü hanımlara verilecek müsamerenin programıdır: Bi-

rinci fasıl/Birinci kısım: Canlı Tablolar-İkinci Kısım: Aşk-ı Füsûn (Teganni)-İkinci fasıl: Dram-Sanatkârın Gururu (1 perdelik temâşâ)-Üçüncü Fasıl: İzmîr âleminde bir parça (Dokuz kısımdan ibaret teganni ve raks) Bestekâr İsmail Zühtü Beğ'in idaresinde bir orkestra hey'eti şarkılara iştirak edecektir. Tafsilat el ilanlarında..." -Ahenk, 13 Haziran 1917-

Bu yıllarda "fukara iâşesi menfaatine", Türklerin dışındaki grupların da gösterile düzenlediğini gösteren belgelere sahibiz. Örneğin, 30 Nisan 1917 Pazartesi günü, "Karşıyaka Fakirleri Menfaatine" bir revünün oynandığını Solomonides'in yapıtındaki bir el broşüründen öğreniyoruz: "Bebek Temâşâsı-Nos Poupées Revue en 1 Acte - Par Silvio L'Epithéoritis-Mise en scène: M. Ch. Wilkinson Choréographie: Mme. S. Bon."

Meşrutiyet döneminin nicelikte öne çıkan tiyatro toplulukları olgusunu, İzmir'de de gördüğümüzü yineleyip 1918 yılında Heveskârân Hey'et-i Temsiliiyesi adıyla kullanan bir topluluğun oynadığı oyun, bizlere yeni bir tiyatro binasının adını öğretir: "Fevkalâde tiyatro: Kordon'da İris Tiyatrosu'nda temmuzun 25. gün akşamı saat 9'da beğlere ve ertesi günü saat 3'de hanımlara Zehirli Çiçekler nâm, hissî, edebî, dört perdelik temâşâ-Heveskârân Hey'et-i Temsiliiyesi tarafından vaz-ı sahne edilecektir." -Ahenk, 25 Temmuz 1918-

Hüseyin Suad ile Cenab Şehabeddin'in birlikte yazdıkları Zehirli Çiçekler, İris Tiyatrosu'nda sahnelenirken 1918 yılı ekiminde, İzmir'in Cammarano ile Sporting Club'den sonra en güzel tiyatrosu olan İzmir Tiyatrosu'nda Minakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası turne oyunlarını sergilemektedir. Okuyacağımız duyuru, İzmir'de, Ermenilerin yoğun oldukları Çayırılıbahçe semtinde Melekzâde Fuad Bey'in kurduğu İzmir Tiyatrosu'nun varlığını bize duyurmaktadır: "Kordon'da İzmir Tiyatrosu'nda Osmanlı Dram Kumpanyası Minak Efendi İdaresinde-Teşrin-i evvelin 10. perşembe günü akşamı saat 9.30'da umuma ve ertesi cuma günü saat 2'de hanımlara birinci defa olarak Arabe Jean Hissi, feci dram perde: 6. Mevkiler nâm maralı olduğundan Te-mâşâ-girânın biletlerini vaktiye gişe-den almaları rica olunur. Fiyatlarda tenzilât yapılmıştır. Aynı oyun cuma günü akşamı Çayırılıbahçe'de Melez Tiyatrosu'nda vaz-ı sahne edilecektir. Tafsilat el ilanlarında." -Ahenk, 17 Teşrin-i evvel (Ekim) 1918-

Kışlık, yazlık tiyatroları, Kordon'da, Beğler Sokağı'nda İrgat Pazarı'nda sinemalarıyla İzmir, Meşrutiyet yılları içinde sanatsal yönden büyük bir canlılık içindedir. Örneğin, 1918 kasımında güzel sanatlara yönelik etkinlikler adına, İzmirli resimci Alsancak'ta bir resim kursunun açılışı ilginç bir duyuruyla iletilmektedir: "İtalya Sanayi-i Nefise Mektebi- Meşhur İtalyan ressamlarından Monsieur Pizani tarafından Bellavista'dan Punta'ya giden üçüncü sokakta, 4 nolu hanesinde "İtalya Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Resim) şubesi küşâd edilmiştir. Şa-kirdlerini resim akademilerine ihzâr etmiş olan Pizani, Roma Resim Akademisi'nden birincilik mezun olduğu gibi şehrimiz menâzirına ait kıymetdâr tablolarıyla da işitilmiştir. Erkekler her gün, hanımlar pazar günü saat dokuzdan bire kadar müracaatle kaydolabilirler." -Anadolu, 14 Teşrin-i sani (Kasım) 1918-

### İzmir'de İlginç Bir "Müsamere"

1918 yılı İzmir'i, tiyatro toplulukları yönünden ilginç bir görünümdeydi. Sahne-i Bedâyi'den sonra kurulan Sahne-yi Osmani Heveskârân Hey'et-i Temsiliiyesi adlı toplulukların yanında, ortaoyuncu olarak ünlenen, tulûât yaparak "komik-şehir" diye tanınan Behçet Efendi'nin Kumpanyası, 1918 yılında İzmir'de, en önemli topluluk olarak dikkatleri çeker. 20 Aralık 1918 günü, Behçet Efendi Kumpanyası ile Heveskârân Hey'et-i Temsiliiyesi'nin de katıldıkları "Bir Müsamere" İzmir'in toplumsal yapısını ve yaşantısını yansıtmaya çalışırken ilginçtir: "Bir Müsamere-Türk, Ermeni ve Rum Kumpanyalarının iştirakiyle ahiret vefat eden sanatkâr-ı şehîr Ahmet Şefik Beğ'in Tezkir nâmı için kânun-ı evvelin 20. cuma günü gündüz ikide hanımlara ve akşamı sekizbuçukda umûma İzmir Tiyatrosu'nda. -(Sakallı Gelin) Komedi raks 1 perde/Behçet Efendi Kumpanyası tarafından 2- (İstanbul Gülü) Operet, 1 perde: Zaharya Martika Kumpanyası tarafından 3- (Sanatkârın Kalbi) Dram 1 perde: Minak Efendi Kumpanyası tarafından 4- (Zor Nikah) Komedi, 1 perde: Heveskârân Hey'eti tarafından Arapça dans, alafranga raks. Biletler Beğler Sokağı'nda İkbâl Ticârethânesi'nde satılmaktadır." -Anadolu, 19 Aralık 1918-

Bu duyuruda adları geçen Türk topluluklarının adlarını biliyoruz. Ancak "bu yakınlarda ölen İzmirli ünlü sanatçı A. Şefik Beğ kimdir? Kendisini, İzmir gazetesinden aktardığımız duyurudaki bilgi kadar tanıyoruz. Yine tiyatro tarihimizde Osmanlı Tiyatrosu'ndan (1870-82) sonra en önemli tiyatro topluluğu olarak tanıdığımız Minak-yan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası'nın İzmir'de turne yaptığı olduğunu da öğreniyoruz. Peki Ahmet Şefik Beğ'in sürekli anımsanan şöhratı için, sanatı için bu gösteriye katılan Zaharya Martika kimdir? Solomonides'in aktardığı bilgiye göre, Z. Martika'nın İzmirli ünlü bir rum tiyatrosu olduğunu öğreniyorum ve bu ortak gösterideki katkısı, bugün de saygıyla anıyorum...."

### İzmir'li Oyun Yazarları

Meşrutiyet dönemi tiyatromuz tiyatro topluluklarındaki çoğalmaya koşut olarak

oyun yazarı yönünden de sayısal bir çokluk gösterir. Oyun yazma eyleminden amaç, geçmişin eleştirisini yapmak, Meşrutiyet'in coşkusunu sahneden dile getirmektir. Tiyatroyu, batı tekniğindeki piyeslerin yapılarını değerlendirmekten yoksun birçok aydınımız oyun yazmaya soyunur. Sahne tekniği yönünden çok zayıf olan bu oyunlar, bir iki oynanıştan sonra adlarıyla, yazarlarıyla unutulup gitmişlerdir. Tarihi yansıtmak kaygısıyla, belgesel bir anlayışla, günceli yakalamayı amaçlayan, çoğunun kimliğini tanıyamadığımız İzmir'li Meşrutiyet dönemi oyun yazarlarımız şunlardır:

1. **Mehmet Rifat Bey:** "Osmanlı-İtalya Trablusgarb Muharebesi yahud Osmanlı Muzafferiyeti" Tarihi Tiyatro, 4 perde 5 tablo, İzmir 1327 (1911)

2. **M. Sezai Bey:** "Midhat Paşa (Şehid-i Hürriyet-E.S.) yahud Hükm-i İdâm", Milli Dram, 5 perde 3 tablo, İzmir, 1328 (1912).

3. **Mehmet Sadullah Bey:** "Köylü Mürşidi" İzmir, 1329 (1913).

4. **Mahmut Reşat Bey:** "Osmanlı İstiklâli" Tarihi Milli Temâşâ 3 perde, İzmir 1329 (1913). (Bu oyun, 1913 yılında İzmir Sahne-i Osmâni Heveskârân Cemiyetince sahnelenmiş-tir. Topuluğun yönetmeni İsmail Müştak Bey, telde yürüyen ilk cambaz olarak da tanınmaktadır. İsmail Müştak Bey'in eşi Sultana Hanım ise İzmir'in tanınmış kadın oyuncularındandır. Bkz.: Gerçek Cambazlar Mutsuz/Tek Beklentim Rahat Ölmek, Milliyet, 23 Mart 1987, s.11).

5. **Fuad Melek-zâde:** "Edirne Müdafaası yahud Şükrü Paşa" 4 perdelik tiyatro, gayet feci, askeri milli dramı, mensûr besteli mersiyeler, tablo 3, İzmir, Mart 1329 (1913). (Fuad Bey'i, bu oyunu dışında, İzmir'de yayımlanan gazetelerde yazdığı yazılarla 'imza' olarak tanıyoruz. Yazarın, ayrıca Ahenk gazetesinde tefrika edildikten sonra basılan Bir Ailenin Dev-i Hayatı adlı bir romanı da var).

6. **Mehmed Sırrı Bey:** a. "Gelin İntihâbı", Milli Mudhike, İzmir, 1329 (1912) b. "Türk Kanı" 2 perdelik Milli Fâcia, İzmir 1329 ((1913). c. "Kafes ve Kûmes" Taaddüd-i zevcâta dair 3 perdelik Millî Mudhike, İzmir, 1340 (1924). ç. "Üvey Ana" Mektebî monolog, piyes ve manzumeler, İzmir 1340 (1924). İçindekiler: - Üvey Ana/Man-zum facia -Mekteb Firarisi/Manzum muhavere 3. Niçin Sınıfta Kaldım/Monolog -Feylesof Çocuk/Monolog-İrkimizin Namusu/1 perdelik manzum vatanî facia. d. Siyah Teselli (Bu uyarılamanın 25 Şubat 1924 günü Milli Sahne'ce oynandığını biliyoruz.) Adlarını ve yapıtlarını verdiğim İzmirli oyun yazarları içinde en ünlüsü olarak dikkati çeken Mehmet Sırrı Bey, İzmir'de yayınlanan Sadâ-yı Hak gazetesinin hem sahibi, hem başyazarıdır.

#### Hasan Tahsin ve Tiyatro

15 Mayıs 1919 Perşembe sabahı, emperyalizmin kuklaları olan Yunanlılar, Amerikan, İngiliz, Fransız, İtalyan ve Yunan savaş gemilerinin denetiminde İzmir'i işgale başlarlar. Evzon taburları, sıra sıra, Birinci Kordon'da, kendilerini karşılayanlarla birlikte ilerlemektedirler. "Birden bir kurşun sesi duyuldu. Evzon taburu önünde yürüyenlerden biri, cansız yere düştü ve sonra her şey karma-kavışık oldu." 7 Şimdi, Kemeraltı Caddesi'nin girişinde, Garanti Bankası şubesinin bulunduğu yer, Askeri Kiraathane idi. İlk kurşun burada atıldı. Hasan Tahsin, burada ülkesinin özgürlüğü uğruna şehid oldu.

Kimdi Hasan Tahsin? Yaşam öyküsü pek ayrıntılı olarak bilinmese de, asıl adı Osman Nevres'ten çok, dönemin "Teşkilât-ı Mahsûsa"sınca kendisine verilen Hasan Tahsin Recep adıyla tanınan, Milli İstihbarat Teşkilatı'nın verdiği görevlerle Avrupa'da çalışmalar yapan, yurtsever bir gençti. İşte bugün Ulusal Kurtuluş Savaşımızda önemli yer olan "ilk kurşun" u atan kahraman olarak tanıdığımız Hasan Tahsin'i, gazeteci kimliğiyle, 1918 yılı sonunda, İzmir'de yayımlandığı Hukuk-ı Beşer (Les Droits de L'Homme) gazetesine de tanıyoruz: "Ser-muharrir: Hasan Tahsin Receb/Müdür-i Mes'ul: Doktor Avni Muhiddin-HUKUK-I BEŞER-Hukuk-ı âbâ-dîyi müdafaa, hakikatten ayrılmaz, hadim-i beşerîyyet, hür gazetedir, genç mefkûrelere sahifeler açıktır. İdare-hânesi: Frenk Mahallesi Bakırcıyan Ferdânesi."

Frenk Mahallesi'nde, Bakırcıyan Pa-sajı'ndaki matbaasında, Hukuk-ı Be-şer-i yaşatmaya çalışan aydınlıkçı, ilerici Hasan Tahsin, toplumumuzun, İzmir'lilerin sorunlarına gösterdiği ilgiyle dikkati çekiyor, savunduğu düşünceler nedeniyle de İzmir basınında sık sık eleştiriliyor, suçlanıyordu. Suçlandığı konulardan birisi de "tiyatro" ydu. "Eğlence yerlerine, tiyatrolara kadınlarımızın yüzlerini açarak birlikte gitmeyi istemesi" en önemli suçuydu: "İttihadçıların Kahramanı Kimdir?... dinime ta'n eden bari müslüman olsa/Bu memlekete bolşeviklik sokarak bulanık suda avlanmak isteyen (Hukuk-ı Beşer) çıktığı günden beri görüyorduk; adını işittiğimiz gün büyük bir hürmet beslediğimiz bu büyük vatanperverin son tuttuğu yolda pek küçüldüğünü gördüğümüz zaman şekâvet-i medeniyenin

yani gazeteci şantajcılığının, insanları ne kadar alçalttığına hayretler etmiş idik. Daha dün İttihad ve Terakki kahramanı olarak Buxtonları öldürmek için Roman-yalara koşan, daha dün Tokatlıyan'da Enver için söz söyleyeni öldürürüm diye bağırın ve İzmir'e Talat (Paşa) tavsiyesiyle gelerek bir yurt edinmeye çalışan bu kahraman kadınlarımızın yüzlerini açarak tiyatrolara, eğlencelere gidelim teranesiyle hürriyete-i kelâm ve vicdâna malikiyyetini iddia ederken başkalarının namusuna olsun hürmet etmiş olsaydı milletin kalbinde kazanmış olduğu yüksek makamı tarih sahifelerinde lekelememiş olurdu. İşte bu kadar. Bundan başka kendisine yazacak ne sözümüz, ne de yerimiz yoktur." (İmzasız-Mehmet Ref'et E.S.) -köylü, 17 kanun-ı evvel (Aralık) 1918-

İzmir'in işgalinden beş ay önce yapılan bu tartışmanın ardından, yitirdiğimiz Hasan Tahsin'in yanında, işbirlikçi olarak yayını sürdürülen ve Kurtuluş Sava-şımızdan sonra 150'lilikler listesine alınarak sürülen, Yunanistan'a giden Köylü (1908) gazetesinin başyazarı Mehmed Ref'et'ce yazıldığı anlaşılan bu yazısının temelini oluşturan sorunun, bugün toplumumuzun gündeminden ne denli uzak olduğunu görmemiz Hasan Tahsin'in benliğimizdeki yerini güçlendiriyor.

#### İşgal Yıllarından Cumhuriyet'e İzmir'de Tiyatro

İzmir'in işgalinden sonra Türk tiyatro topluluklarının, oyunlarını daha çok Türklerin çoğunlukta buldukları semtlerde açılan tiyatro/sinema binalarında sürdürdüklerini görürüz. Adlarını andığımız toplulukların dışında, Nuri Bey ve Kumpanyası (1919), Şark Temâşâ Derneği (1920), İstikbâl-i Osmâni Hey'et-i Temsiliiyyesi (1920) ile Karşıyakalı Kaf Kemal'in İzmir Hey'et-i Temsiliiyyesi (1922), görüşümüze göre Şark Temâşâ Derneği'nin ad değiştirmesiyle ortaya çıkan Şark Tiyatro Hey'eti (1914) ve İzmir'e ait olduğunu sandığım (?) Anadolu Temâşâ Hey'eti (1926) İzmir'in tiyatro yaşamına renk katan topluluklar olmuşlardır.

1911 yılından beri İzmir'e bir kütüphane kazandırma çabasına girişen İzmir Milli Kütüphane Cemiyeti, 1913'de yapımını tamamladığı Milli Sinema'nın sahnelerini İzmir'in tiyatro topluluklarına açar. Yine Keçeciler semtinde, şimdiki Anafartalar Caddesi'nin üstünde (sonradan Lale Sineması olacak) Şark tiyatrosu binası vardır. Yazlık tiyatro olduğunu sandığımız ve yerini kesin olarak belirleyemediğimiz Mezarlıkbaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu ile Alsancak ve çevresindeki eski tiyatroların dışında tiyatro olarak da kullanılan sinemalarıyla İzmir, işgalin ve Kurtuluş Savaşı'mızın tiyatro sanatına yüklediği bütün olumsuzluklara karşın günümüze oranlanamayacak denli tiyatroyla doludur...

Milli Kütüphane Tiyatrosu'nda, Heveskârân Hey'et-i şubat-mart 1919'da dönemin ünlü uyarlamacısı İbnürrefik A. Nuri'den Tecdid-i Nikâh'ı oynarken, bir yandan da tiyatro repertuarımızın klasikleri olan Leblebici Horhor Ağa, Himmet Ağa'nın İzdıvacı, Ah Şu Karım Duymasın gibi müzikli oyunları sahnelemekte, "Keçeciler'de Şark Tiyatrosu'nda anlamlı bir gösteri, seyircileri çekmektedir: "Behçet Efendi ve Kumpanyası tarafından genç sanatkarımızdan Nuri Bey ve Kumpanyası'nın iştirakiyle 1 Nisan salı günü gündüz hanımlara akşam beğlere: Gülhanyan Efendi'nin şerefine. Dersaadet'de pek çok alkışlara mazhar olan dram Aktris Nina Hissî, feci dram 5 perde-Gece vesikalari mevcûddur." - Müsâvat 1 Nisan 1919-

İşgalle birlikte gece sokağa çıkmanın yasaklandığı, savaş koşullarının olduğu günlerde İzmir "olağanüstü" ortama karşın tiyatroyu yaşamaktadır. Özel tiyatroyu yaşatmanın güçlüklerini göz önünde tutarak, özellikle bahar ve yaz günlerinde süren gösterilerde Şark Temâşâ Derneği ile İstikbâl-i Osmâni Hey'et-i Temsiliiyyesi'nin birleşimiyle oluşan Türk Sahnesi oyuncular, 1920 yılı ramazanında Keçeciler'de Şark Tiyatrosu'nda, "komik-i şöhret-şîâr Behçet Efendi" yönetiminde "İhanet yahud Bir Kızın Sadakati" adlı gülünçlü oyunu (biz komedide direniriz!-E.S.) Kurnaz Çocuk yahud Şeytan Tuzağı 'şa'saali oyun), Namus gibi yazarlarını öğrenemediğimiz oyunların yanında Mari Hasibe Hanım'ın iştirakiyle Othello'yu (Ahenk, 19 Ağustos 1920) oynarlar. At canbazlarının gösterileri yanında 1920 yılı sonunda çalışmalarına başlayan Dârül-Müsiki, Karantina ve Karşıyaka'da etkinlikleriyle dikkati çekmektedir.

Kurtuluş Savaşı 1920/21 yılında İzmir'de tiyatro gösterilerine ilgiyi azaltırken sinema sanatındaki yenilikler sinemalara seyircileri çekmektedir: Kokaryalı'da Merkez Sineması'nda, "Yunan kralı müteveffa Aleksandr'in cenaze alayıyla "Tezâdî Nisvân adlı hissî, esrârengiz, aşıkâne müessir dram" gösterilirken (Ahenk, 26 Aralık 1920) yeni açılan İkçeşmelik Sineması'nda (Daha sonra bu sinemanın adı Ankara ve Tan olarak değişecektir.) Milli Sinema'da, İrgat Pazarı'nda Osmanlı Sineması'nda, Basmahane'de Safa Sineması'nda "muhteşem" filmler beğeniyle karşılanmaktadır.

Kurtuluş Savaşı'nın ve işgalin sancıları, umutları, yasaklamalarla denetlenirken İzmir kapalı bir şehir kimliğindedir. Dışarıdan tiyatro toplulukları "moral" geceler düzenlemekte, Heveskârân Hey'et-i Temsiliiyyesi'nin Milli Sinema'da gerçekleştirdiği Namık Kemal'in Kara Bela gösterisi (Ahenk, 20 Şubat 1922), İzmirliilerin ilgisini çekerken İzmir Tiyatrosu'nda, "İzmir'de ilk defa olarak muazzam Türk filmi" tanıtımıyla (Muhsin Ertuğ-rul'un, İstanbul'da Bir Facia-i Aşk filminin

kısaltılmış adı olduğunu sandığım?- E.S.) İstanbul Gülü filmi gösterime sunulmaktadır.

Ancak Kurtuluş günleri yaklaşırken sinema ve tiyatro gösterilerini izleyip "Asya-yı Sâgir Ordusu kumandanı Ferik General Anastas Papulas'ın tebliğ-i resmîlerini okumak ne denli acı olursa olsun Büyük Taaruz'un yaklaştığını da anlamak zor değildir: "Harekât-ı Askeriyye Tebliğ-i resmi: Matbuât Kalem'inden resmen tebliği olunmuştur. Rumî 20 Eylül (3 Teşrin-i evvel) 1921 tarihli vaziyet-i askeriyeye raporudur: Eskişehir Cephesi- Sol cenâhımızda tarafeyn seyrek piyade ateşi. Afyonkarasihar Cephesi-Şid-detli düşman süvari kuvvetleri toplarla ve ehemmiyetli piyade kuvvetleri tarafından himâyeye edilerek Afyonkarahisar havalisindeki askerlerimize karşı taarruz teşebbüsünde bulunmuşlardır. Askerlerimiz taarruza geçerek düşmanı tard ve def etmişler ve büyük zâiyât vermişlerdir. Bizim zâiyâtımız gayet küçüktür. Asya-yı Sagir Ordusu Kumandanı Anastas Papulas." (Ahenk, 7 Teşrin-i evvel 1922).

1922 yılı gösteriler, sayısal bir azlık gösterse de döneme egemen olan tiyatro topluluklarından Kaf Kemal'in yönetimindeki İzmir Hey'et-i Temsilîyyesi, Mezarlıkbaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nda Halit Fahri'nin Baykuş'unu (Ahenk, 18 Ocak 1922), Behçet Efendi Kumpanyası ise Keçeciler'deki Şark Tiyatrosu'nda ortaoyunu klasiğimiz Kanlı Nigar Batakhanesi yahud Bekrî Mustafa'yı (Ahenk, 11 Nisan 1922) oynarlar. Bu yılın ilginç bir gösterisi de, İzmir'de yaşayan, ticaretle uğraşan İranlılar adına turneye gelen Kafkas Operet Kumpanyası'nın Arşın Mal Alan operetini (21 Haziran 1922) oynamalarıdır.

### Mustafa Kemal Sinema Palas Tiyatrosu'nda

İzmir'in işgaliyle başlayan Kurtuluş Savaşımız, 9 Eylül 1922 günü ülkemize saldıran emperyalistlerin denize dökülüşüyle yeni bir kimlik kazanırken Türkiye Cumhuriyet yönetimine hazırlanıyordu. İzmir kenti, Cumhuriyet tiyatrosunun etkinliklerine hazırlanırken, tiyatromuz artık Darülbeydâi'nin egemenliğindedir. Darülbeydâi, İzmir'e düzenlediği ilk turne sırasında, Mustafa Kemal'in varlığıyla, tiyatromuzun en önemli sorunlarından biri olan Türk kadın oyuncularının sahneye özgürce adım atmalarını gerçekleştirecektir.

Oyun, Palas Sineması'nda hanımlara ve beğlere birlikte sunulmaktadır... 1909 ve 1912 yılları artık gerilerde kalmıştır!... Ve 29 Temmuz 1923 Pazar günü Darülbeydâi oyuncularını, İzmir Sinema Palas Tiyatrosu'nda Mustafa Kemal'in izlemek için verdiği oyunlar için sahneyi genişletmekte, dekorları yenilemektedir: "Kordon'da Sinema Palas Tiyatrosu'nda Temmuz'un 29. pazar günü akşamı saat 10'da hanım ve beyefendilerle birlikte temsilimize teşekkürler vaad buyuran Başkumandanımız Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretleri Şerefine Birinci Temsil: Hisse-i Şâyia, komedi 3 perde. Nakili: İbnürrefik Ahmed Nuri Beğ İstanbul Darülbeydâi Sanatkârları tarafından temsil edilecektir...." - Ahenk, 29 Temmuz 1923.

Oyundan sonra, Darülbeydâi oyuncularıyla görüşen Mustafa Kemal, onlara, Anadolu'da tiyatro yapmanın gerekliliğinden söz etmiş, Türk kadın oyuncularını da sahnede görmek istediğini belirtmiştir. İşte bu istek, Afife Jale'nin yolundan giden kadın sanatçılarımızın cesaretle sahneye çıkmalarına güç vermiş, Bedia Muvahhid Hanım, İzmir'de Ceza Kanununun piyesinde, başrolle çıkmıştır. (And-).

Darülbeydâi'nin yanı sıra 1923 yazında İzmir'e turneye gelen ikinci topluluk Muhlis Sabahattin Bey'in yönetimindeki Türk Operet Hey'eti'dir. Topluluk 3 perdelik millî operet Ayşe'yi ve 1 perdelik müzikali fantasti Mülâzimin Nişanlısı'nı oynar. Orkestrayı, operet kralı Muhlis Sabahattin Bey yönetmektedir. (Ahenk, 9 Ağustos 1923). Ve o günlerin tiyatro adına ilginç bir haberi de, Meşrutiyet'in ünlü oyuncusu, Silvain'lerin öğrencisi, saraylı Burhaneddin (Tep-si) Bey'in gazetecilik yapmasıdır: "El-Ulvi Gazetesi-Lazkiye'de Fransızlar lehine neşriyatta bulunan El-Ulvi gazetesini, vaktiyle İstanbul'da tiyatroculuk eden Burhaneddin çıkarmakta imiş. Makalelerin altına Mısri Zâde diye imzasını atıyormuş." -Ahenk, 3 Eylül 1923-

### Cumhuriyet Tiyatro Günlüğü:

#### Halkevleri'nden İzmir Şehir Tiyatrosu'na

Cumhuriyet'in ilk yıllarında İzmir'de Darülbeydâi'nin ve Şadi Bey'in Millî Sahnesi'nin (Şâdi Bey ve Rüfekâsının) turneleriyle gerçekleştirdikleri gösteriler dışında, Behçet Sırrı Bey ve Kumpanyası ile Türk Sahnesi Hey'et-i Temsilîyyesi ve Şark Tiyatro Heyet-i Temsilîyyesi, daha çok ramazan ayında verdikleri temsillerle dikkatleri çekerler. Özellikle Şâdi bey ve Arkadaşları, 1924 yılı şubatından başlayarak aralıklarla geldikleri nisan ayı sonuna değin İzmir'de Rakibe, Dört Çehar, Sekizinci, Othello, Ceza Kanunu, Zifâf-ı Bâkir, Kafes-Kümes, Siyah Teselli gibi çoğu Darülbeydâi'nin repertuarından alınma oyunları Bahribaba Tiyatrosu'nda sahnelerler.

Aynı günlerde İzmir, Ertuğrul Saadettin ve Arkadaşları grubunu da Yıldız Tiyatrosu'nda izlemektedir: "Karataş'ta Tramvay Makası'nda Yıldız Tiyatrosu'nda her gece saat 9'da (Tiyatro-sinema-Musiki) İzmir'de Sahne İnkilâbının İlk Kahramanı

Seniyye Perrân Hanım ve Darülbeydâi'nin Mümtaz temsilieri/Ertuğrul Saadettin ve Arkadaşları tarafından bu gece Karanlık Kuyu İstanbul'da bir sene zarfında 200 defadan ziyade temsil edilen ma'rûf eser/Aynı gece Kuş Kafesi komedi 1 perde -Bütün mevkiler 50 kuruştur." -Ahenk, 29 Nisan 1924-

"İzmir'de Sahne İnkilâbının İlk Kahramanı Seniyye Perrân Hanım" kimdir? Bu tanımlamayla İzmir'lilere sunulan oyuncunun kimliği bizim için bugün de bir bilmece! Çünkü Burhaneddin Tepsî'nin eşi Seniyye hanım'ın bu günlerde İzmir'de olacağını sanmıyoruz. Çünkü eşiyile birlikte 1921'de (?) Türkiye'den ayrılan Seniyye Hanım'ın 1940 yılında İstanbul'a döndüğünü biliyoruz<sup>7</sup>. Seniyye Perrân Hanım'ın gizemi içinde 1924 yılının Ramazan'ında (nisan) İzmir'in ünlü komiği Behçet Sırrı Bey gösterileriyle ilgili çekerken 1925 yılının ilk günlerinde İzmir'den Ödemiş'e turneye giden Şark Tiyatro Hey'et-i Temsilîyyesi, kaymakamın önceden verdiği izinden vazgeçip temsili yasaklamasıyla zorda kalmış ve bu durum İzmir Valisi'ne şikayet edilmiştir. -Ahenk, 3 Ocak 1925-

1925 yılı başında İzmir için ilginç bir girişimle karşılaşırız: "Dar-üt-Temsil/Tiyatro Evi" adıyla "memleketimizde şimdiki kadar ihmal edilen tiyatro, sinema, musiki gibi meslek-i nefisenin ihyâ ve islahı uğrunda çalışmak üzere" kurulan kurum etkinliklerini sürdürmek için üye kaydı yapmaya başlamıştır. -Ahenk, 3 Ocak 1925- 1925 haziranında ve 1926 mayısında İzmir'e tiyatro canlılığını getiren tiyatro topluluğu Darülbeydâi'dir. Artık hemen her yıl İzmir'e turne düzenleyecek olan Darülbeydâi, İzmir'in tiyatro gereksinimini karşılarken İzmir yeniden bir turne kentidir. Fransız Revü ve Opereti 1926 nisanında 6 temsil için İzmir'dedir ve Paris'in Gece Hayatı, Paris Eğleniyor, Aşk Gecesi revülerini sunan Operet, seyircilerin ilgisi üzerine Telefoncu Kızlar operetini oynayarak gösterilerini uzatırlar. -Ahenk, 12, 17 Nisan 1926-

Eylül 1922'deki yangınla Alsancak ve çevresindeki tiyatro binalarının çoğu-nun yok oluşu nedeniyle İzmir'de, tiyatro için en iyi mekan Milli Kütüphane Sinema ve Tiyatro salonudur. İzmirililer, bu binanın dışında, örneğin mahfel-i askeri gazinosunda İstanbul'dan gelen ünlü meddah Sürürî'yi izlerken "Keçeciler'de Nesibe Sokağı'nda Yazlık Asri Tiyatro'da" İzmirli gençlerin kurdukları amatör Anadolu Temâşâ Heyeti'nin ilk temsil olarak, 22 Temmuz 1926 gecesi, hanımlara ve beğlere, Üç Çiçek Bir Böcek piyesini oynadıklarını biliyoruz.

1926 yılında, Milli Kütüphane Tiyatrosu'nda, 29 Temmuz akşamı oynanan Şeyh Said piyesiyle, "Şark isyanının tertib ve idaresi ayının ve tamamen" sahneye getirilirken 1925 yılı şubatında patlak veren Şeyh Said ayaklanmasının hemen sahneye aktarılması, Meşrutiyet döneminin siyasal-belgesel tiyatro anlayışının sürdürdüğünü göstermektedir. -Ahenk, 28 Temmuz 1926-

1927 nisan ve mayıs aylarında İzmir tiyatroya doyar. Viyana Operet Heyeti'nin Çardaş Fürstün, Vals Rüyası gösterilerinin ardından gelen Darül-beydâi, Hamlet Kör Düşüm, Cehennem Halkın Düşmanı vb. piyesleriyle ve Muhsin Ertuğrul'un usta oyuncululuğuyla seyirci patlaması yapar. Aynı yıl, Küçük İsmail topluluğuyla İzmir Dokuz Eylül sergisine gelmiş 30 gün süren ortaoyunu gösterileriyle beğeni toplamış, Küçük İsmail'le zenne Sait Bey, Maddah İsmet ve arkadaşları ilgiyle izlenmiştir.

İzmir, 1928 yılı şubatında İstanbul'da büyük başarı kazanan "Paris Komedi Fransez Tiyatrosu şürekâsından Fransa'nın en büyük artisti Madame Piéramon Monsieur André Loge Kumpanyası" nı Fransız Revü Heyeti'ni birbiri ardına izler ve Paris-New York revüsü seyircilerin büyük beğenisiyle karşılanmıştır. Mayıs 1928'de Mısır ve Kıbrıs turnesinden dönen Darülbeydâi oyuncuları, İzmir'dedir. Geliri, 31 Mart 1928'deki Torbalı depremi felâketzedelerine verilmek üzere Şatoda Bir Oyun piyesini temsil ederler.

Türk tiyatrosunda 1925 yılında Anadolu'daki tiyatro etkinliklerine yön vermek amacıyla tulûat gösterileri yasaklanır. Bu yasaklamadan en çok etkilenen topluluklar doğal olarak ortaoyunculardır. Batılılaşma isteğiyle birlikte tiyatrodaki yaşadığımız biçimsel değişiklikler, özellikle metinli tiyatronun desteklenmesi ortaoyununu, geleneksel sanatımız tulûatı zayıflatmıştır. İşte bugünlerde İzmir'de geleneksel tiyatromuzun ortaoyunumuzun son temsilcilerinden Behçet Sırrı Bey, son gösterilerini yapmaktadır: "İzmir'in sevimli komiği Behçet Sırrı Bey'in arzû-yı umûmî üzerine bu gece Sadık Bey Bahçesi'nde Mağçub Çocuk nâm ortaoyunu temsil edeceğini haber aldık. Fevkalade eğlenceli bir gece yaşamak isteyenler mutlaka bu gece Sadık Bey'in Bahçesi'nde İzmir'in biricik komiğini ziyaret etsinler." (Ahenk, 16 Ağustos 1928)

İzmir'de 1929/30 tiyatro süremi, polisiye olaylarla öne çıkar. 22 Teşrin-i Sâni (Kasım) 1929 gecesi, tayyare Sineması'nda Telefoncu Kız operetinin temsili sırasında, telefoncu kız rolündeki Suzan Hanım, "ben artık kokot oldum" der demez İzmir savcı yardımcılarında Şükrü Bey sahneye fırlar ve "oyunu derhal tatil ediniz." buyruğunu verir. Çünkü piyes "mugayir-i ar u hayadır" ... Muhlis'in Ço-cukları Opereti'nin rejisörü Yusuf Server Bey ile savcı yardımcısı arasındaki tartışmaya İzmirli avukatlardan Muvaffak Sabri Bey de katılır. Oyunun ahlaka aykırı olup olmadığı tartışılır. Tiyatroya polis çağırılmıştır bile! Seyirciler şaşkınlık içinde oyunun devamını isterler. Sonuçta, savcı yardımcısı ve polisler yaptıklarının hata olduğunu belirtip oyundan ayrılırlar. Piyes, Suzan Hanım'ın





# İzmir ve Tiyatro

Özdemir NUTKU\*

Bundan tam otuz yıl önce, Devlet Tiyatrosu Dergisi'nin Fuar özel sayısına <sup>1</sup> "İzmir'in Tiyatro Yönünden Önemi" başlıklı bir yazı yazmıştım. Bu yazımda, Ankara ve İstanbul'a göre, İzmir'in geri kalmış tiyatro yaşamını dile getirmiş, gerek konumu gerekse kültür tarihi açısından bu güzel kentin ülkemizin en gelişmiş tiyatro yaşamını getirebilecek potansiyeli olduğunu, ama nedense birçok girişimin gelişip olgunlaşmadan sona erdiği üzerinde durmuştum. Ayrıca, Efes ve Bergama antik tiyatrolarının İzmir yakınında olmalarıyla bir sanat üçgeni oluşabileceğini de eklemiştim. O dönemde Ankara'daydım çok sevdiğim İzmir'e birkaç gelişimde, tiyatro için ham maddenin işlenmeye hazır olduğunu da görmüştüm. Onun için de ilk fırsatta - ki bu fırsat ancak bu yazımdan ondört yıl sonra geldi - İzmir'e gelip yerleştim. Bu kentte bir daha sonra da iki Üniversite'nin ve Türkiye'nin ilk Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurulması bana bu fırsatı yaratmış oldu. Geldiğim 1976 yılından bu yana, İzmir'de sahne sanatları alanında çok şeyler değişti. Ancak İzmir genelinde, profesyonel tiyatro konusunda atılan bazı adımların sonu gelmedi. Neden 1946'da kurulan Avni Dilligil'in Belediye tiyatrosunu bu kent yaşatamadı? Neden daha sonraki yıllarda kurulan özel tiyatrolar soluklanamadı? Neden İzmir'de bir Şehir Tiyatrosu kurulması girişimi engellendi?

Bilindiği gibi, İzmir, onyedinci yüzyıldan başlayarak ondokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar ülkenin en önemli tiyatro yaşamı olan kentlerinden biriydi. Üstelik, konumu itibarıyla antik tiyatro mirasının en zengin yörelerinin başında geliyordu. Daha İstanbul'da, bugünkü anlamda bir tiyatro yokken, 1657'de Corneille'in *Nicomède*'i İzmir'de oynanmıştı. İzmir'deki Fransız

Konsolosluğunda oynanan bu oyuna bu kentin ileri gelen Türkleri de gelmişlerdi. İzmir, onyedinci yüzyılda, Avrupa'da adı çok duyulan bir liman kentiydi. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu'nun kapitülasyonlara açık en büyük limanıydı. Bunun için de, Avrupa'da "İzmir" adının geçtiği yapıtlar yazılıyordu. Örneğin, 1638'de Paris'te basılmış olan ve beş yazar tarafından yazıldığı belirtilen *İzmirli kör* (*L'Aveugle de Smyrne*), 1760 yılında İtalyan yazarı Carlo Goldoni'nin önce manzum sonra da düzyazı olarak kaleme aldığı *İzmirli Empresaryo* (*L'impresario delle Smyrne*) bilinen oyunlardan ikisidir.

İzmir'de halka açık ilk tiyatro 1775 yılında amatörler tarafından kuruldu. Bu topluluğun binası 1797'de yandı ve 1824 yılında İzmir'de açılan ikinci tiyatro binasına kadar temsiller "Frenk Gazinosu" denilen yerde verildi. 20 Şubat 1824 günlü *Le Spectateur Oriental* adlı gazetede yazıda bu kentten "Doğunun Paris" i diye sözedildiğini görüyoruz. 1824'te kurulan topluluğun adının "Théâtre de Mm. Les Amateurs" olduğunu yine bu gazeteden öğreniyoruz. Bu tiyatroyun Frenk mahallesinde <sup>2</sup> Madama Han olarak bilinen bir yerde kurulduğu anlaşılıyor. İzmir'e görkemli bir tiyatro binası kazandırma girişimi, 1834 yılında gerçekleşti. 2 Şubat 1834 günlü *Journal de Smyrne*'de şu haberi okuyoruz. "İzmir'de Avrupa'nın tanınmış komedyenlerinin ve opera sanatçılarının çalışacakları yeni gösteri salonunun yapılması söz konusudur. Halkımızın kendisine pek yük getirmeyecek böyle bir girişimi destekliyeceklerini umuyoruz" Bu tiyatro salonunu açan da Tobia Quigliardi adında bir yabancıydı. İzmir'in ilk önemli tiyatro binası, 1841'de yapılan ve bir yangında yakıldığı sanılan

"Euterpe" tiyatrosudur. Bu tiyatroyun yeri, daha sonra yapılan ve Rumların "Theatron Smirnes" dedikleri "İzmir Tiyatrosu" nun yakınında, Gümrük'teydi. 1922 yangınına kadar ayakta kalan "İzmir Tiyatrosu" 784 seyirci alabilecek kapasitede o dönemin en modern binalarından biriydi.

Başka bir tiyatro da 1884 yılında yanan İtalyan asıllı tenor Cammarano'nun 1861'de, İngiliz Konsolosluğu yanında açtığı tiyatrodur. İtalyan mimar J. Barbieri tarafından yapılan bu kâğır bina 3 katlıydı. 17 localı bir salona sahipti; üç sokağa açılan üç ayrı kapısı vardı; havagazı ile aydınlatılıyordu. İstanbul'dan gelen Güllü Agop yönetimindeki "Vasपुरagan Kumpanyası" burada sürekli temsiller verdi. Bu topluluk 1862 - 1864 yılları arasında Türkçe oyunlar oynadı. Güllü Agop <sup>3</sup> ilk sahne deneyimini bu toplulukta kazanmıştı. Ondokuzuncu yüzyılda yapılan tiyatro binaları arasında "Olympia" , "Nea Skene", "Sporting Klüp" <sup>4</sup> "Elhamra" ve daha sonra da Pathé Sineması olan "Eksaristeron" sayılabilir. İzmir'deki başka bir tiyatro binası da 1866 - 70 yılları arasında "Kivoto" dur. O dönemde, Alsancak deniz hamamının (bugün Palet Restoran) bulunduğu yerde kurulan bu tiyatro kısa bir süre sonra yanmış ve bu olayda yüzlerce kişi ölmüştür. Mınakyan ile Binemeciyan toplulukları 1895 ile 1899 yılları arasında, İzmir'e sürekli turneler yaptılar. Oynadıkları oyunların küçük bir bölümü Türkçe idi.

Türkçe oyunlar oynayan toplulukların artması II. Meşrutiyet'in ilanından sonra oldu. Burhanettin ile Reşat Rıdvan toplulukları, İstanbul'dan gelen tuluat toplulukları daha çok "Sporting Klüp" te gösteriler düzenlediler. Namık Kemal'in Vatan yahut Silist-

re'si İzmir'de ilk kez 1980'de bu tiyatroda oynandı. Cumhuriyet'in kuruluşuyla Türk topluluklarının İzmir turneleri arttı. 1923 yılında Darülbeyde İzmir'e ilk turnesini <sup>5</sup> gerçekleştirdi. İzmir dışında Manisa ve Akhisar'da da temsiller verdi. Bundan sonra çeşitli topluluklar arka arkaya İzmir geldi. İşte bu tarihten itibaren İzmir sanatı üreten değil, tüketen bir durumuna girdi, çünkü kendi tiyatrosunu ortaya çıkarmayı artık düşünmedi, turne tiyatrolarıyla yetinmeyi başladı.

Nihayet 1946'ta Reşat Leblebicioğlu'nun Belediye Başkanlığı döneminde, Avni Dilligil'in yönettiği "Şehir Tiyatrosu" kuruldu. Beş yıl içinde birçok büyük ve çocuk oyunu oynayan topluluk bir süre sonra ilgisizlikten Fuar'daki yerlerini çıkan yangında sonra toparlanamadı ve 1950'de sökülüldü. 1957'de, S. Süphandağlı'nın çabasıyla Eski Halkevi binası onarılarak bir tiyatro durumuna getirildi. Muhsin Ertuğrul'un genel müdürlüğü sırasında Devlet Tiyatrosu açıldı. 1976'da O zaman Ege Üniversitesi'ne bağlı olan ve bugün Dokuz Eylül Üniversitesi yapılanması için yer alan Güzel Sanatlar Fakültesi'nden tarafımdan Tiyatro bölümü kuruldu. Bugünden bugüne tiyatroyun üç alanı da eğitim veren bu kurum, her yıl büyük oyun, dört kısa öğrenci oyunu ve bir de sokak tiyatrosu temsilleriyle İzmir'in tiyatro yaşamına katkıda bulundu. Uluslararası şenliklerde de sesini duyuran bu kurum 1990 yılında "Dünya Tiyatro Eğitimi Enstitüsü" kurucuları arasında yer aldı. Ondokuz yıl süreyle, bir opera binası iskeleti seyreten İzmirli'lerin hayet yetmişli yılların sonunda, bint güçlülükle, "Elhamra Sineması" olarak tanınan bina-bir Devlet Opera ve Balesi'ne kavuştular.

\* Prof. Dr. D.E.Ü.G.S.F. Öğretim Üyesi

1989'da İzmir Büyükşehir Belediyesi Başkanlığı'na seçilen Yüksel Çakmur'un daveti üzerine "İzmir Şehir Tiyatroları" nı kurmak üzere çalışmaya başladım. Kısa bir süre içinde, yönetmelik hazırlandı belediye meclisinden geçti, iç tüzük ve sözleşme metinleri tamamlandı. Bir yıl sonra Tiyatro Müdürlüğü kuruldu. 1991 yılının 23 Nisan günü, Türkiye'nin ilk "Kamyon Tiyatro" su bir çocuk oyunuyla temsiline başladı ve hiç tiyatro görmemiş kentin uzak semtlerine çocuk tiyatrosu götürdü. Ayrıca, Ege yöresindeki küçük kentlere ve köylere turneler düzenledi. "Şehir Tiyatroları"nın kadrosu olmadığı için eğitim görmüş oyuncular, Bahçeler ve Parklar Müdürlüğü'nün "geçici işçi" kadrosuyla çalışmaya başladılar. Ancak Belediye "geçici işçi" kadrolarını kaldırınca oyuncular açığa kaldı. Ve "Kamyon Tiyatro" da bir kenara atılarak çürümeye terk edildi. Sayın Çakmur'un seçim öncesi, tiyatro kurmak için seçmenlerine verdiği söz, geçici bir hevesten öteye geçemedi. Kendisi "Kamyon Tiyatro" nun bir tek temsiline gelmediği gibi, Kamyon Tiyatro'daki temsilin giderlerini de üstlenemedi. Dekor ve kostümler özel bir firmanın sponsorluğunda yapıldı. "İzmir Şehir Tiyatroları"nın kadro dışında hemen hiçbir ekibi olmadığı halde, Çakmur'un yanındaki, hayatlarında bir kez bile tiyatroya gitmemiş ve bu gereksinimi bir kez bile duymamış bürokratların etkisi altında bu çok önemli girişim engellendi. Böylece Sayın Büyükşehir Belediye Başkanı'nın "Şehir Tiyatroları" kurma gösterisinin de içten olmadığı ortaya çıktı. Ee kilavuzu karga olanın....

Böyle bir tarihçe vermemin nedeni, İzmir'de yerel özel tiyatroların neden yaşayamadığı bir Şehir Tiyatrosu'nun neden kurulamadığını göstermek içindir. Nedenler arasında,

1. İzmir'in turne tiyatrolarını yeterli görüp kendi tiyatrosunu kurmayı aklına getirmemesi vardır; bu, bugüne kadar sanat tüketiciliği yapmış ama sanat üretmeyi düşünmemiş bir anlayışın sonucudur.

2. Sanat konusunda kamu baskısı yoktur. Tiyatroya gereksinim duymayan bir toplum bu en doğal hakkını savunmayı da aklına getirmemez. İzmir halkı, kendi öz tiyatrolarının olmasını istiyorlarsa, bunu istemelidirler.

3. İzmir'in tek bir tiyatro binası yoktur; binlerce yıl öncesinde yüzlerce amfi tiyatro yapılmış olan bu yörede, tiyatro olarak yapılan tek bina, Salihli Belediyesi'nin beşyüz kişilik salonudur. Sabancı Vakfı'nın yardımıyla Konak'ta konservatuvarın arsasında Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlı olarak yap-

tırılan tiyatro salonu, binanın üst katlarında olduğu için ve sahnesinin küçük olması nedeniyle, buranın da doğru dürüst bir tiyatro olabileceği kuşkuludur. Aynı şekilde Büyük Efes Oteli'nin yeni binasının bodrumunda yaptırdığı salon da tiyatroya elverişli değildir. Fuar içinde tiyatro denilebilecek bir tek kapalı bina yoktur. Tiyatroya benzer, akustiği olmayan eski açık hava Mehtap Tiyatrosundan tornistan bina yokluktan kullanılmaktadır. Dernek ki, yirmibirinci yüzyıla girerken İzmir'de "İşte tiyatro binamız bu" diyebileceğimiz ve iftiharla göstereceğimiz bir yapı bulunmamaktadır. Bu da ikinci maddede belirttiğim tiyatroya gereksinim duymayan bir toplumda yaşadığımızdır.

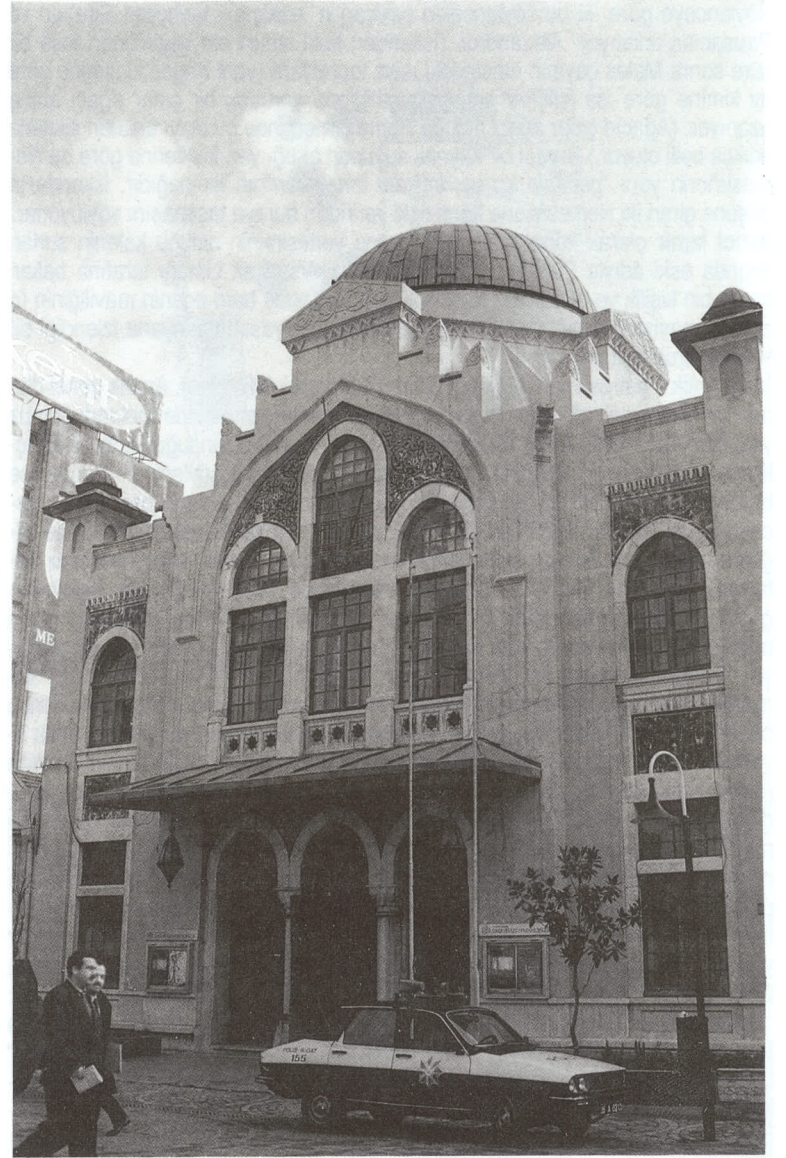
4. Bu kentin varlıklı kişileri bir tiyatro salonu yaptırmayı düşünmemişlerdir; İzmir'e tiyatro binası yaptıran yine İzmir'in dışından bir Vakıf'tır. Bu da sanatsal duyarlılığını tam olarak kazanamamış, bunun için de sanatı üretmeyi düşünmeyen, dışardan gelenlerle yetinmeye alışmış bir kentin göstergesidir.

Oysa bugün İzmir'de çok geniş genç bir potansiyel vardır. Bunda Üniversitelerin katkısı büyüktür. Verdiğimiz temsillerin tıklım tıklım dolması da tiyatroya olan ilgiyi göstermektedir. Yazımı bitirirken bu potansiyelin varlığı üzerine bir iki örnek vermek istiyorum. Yaz başında Bornova Belediyesi'nce düzenlenen bir panelde, bana yöneltilen "Şehir Tiyatroları" sorusu üzerine konuşmuş ve sözlerimi bitirirken de "eğer gerçekten istiyorsanız bunu gösteriniz" demiştim. Sonradan öğrendim: oraya gelenlerden binsekizyüze aşkın imza toplanmış. Geçenlerde yine aynı Belediye'nin düzenlediği bir söyleşide, saygıdeğer bir müteahhit'in kalkıp halka dönerek "Bornova halkı, bir tiyatro binası ve kültür merkezi için Belediye Başkanı'na baskı yapın" diye çağrıda bulunması bu potansiyelin giderek güçlendiğini göstermektedir. Gastronomi konusunda birer uzman olan biz İzmirli'lerin kültürel yaşamlarımız için de çaba harcamamız gerekiyor. Ancak gelecekte umut var olduğunu belirtmek isterim. Ve şunu hiç unutmayalım: bir kent insanlarıyla güzeldir; insanları güzelleştiren sanattır; sanat duyarlıdır; yeter ki ona gereksinim duyulsun.□

- (1) 20 Ağustos - 20 Eylül 1962, s. s. 16-8.
- (2) Bugünkü Alsancak semti
- (3) Müslüman olduktan sonra Güllü Yakup Efendi.
- (4) Bugünkü Nato binasının yerindeydi.
- (5) Bkz. Ö. Nutku "Darülbeydi Sanatçılarının İzmir'e Yaptıkları İlk Turne I-II" Hürriyet Gösteri, sayılar 104 - 105, 1 Temmuz 1989 - 1 Ağustos 1989



İzmir Devlet Tiyatrosu



İzmir Devlet Opera ve Balesi  
Fotoğraflar: Hakan Akdemir

# Izmir Antik Tiyatrosu Toprak Altında... Pagos'ta Geceleri Dionysos'un Çığlıkları Duyulur...

Semih ÇELENK\*

Izmir'de tek yaprağın bile kımıldamadığı bir gece Pagos tepesinden (şimdiki adıyla Kadifekale) tiyatronun sarhoş tanrısı Dionysos'un ve onun delişmen keçi tayfasının çığlıklarını duydum. Tanrı Dionysos'un ruhunun yüzbinlere bölünerek dünyanın dört bir yanında kimi lanetli insanlara "tiyatro" illetini bulaştırdığını ve böylece de hem gördüğü işten hem içtiği şaraptan esrik bir halde rahata rahata rahata biliyordum. Peki onu bu bunalıcı gecede, Smyrna'nın Pagos'unda, buranın yeni sakinleri karakaşlı, sert bakışlı, ezik ve güzel insanların düşlerine girmeye, çığlıklarıyla uykularını bölmeye iten şey neydi?

Söylenceye göre -ki bu söylenceleri eskiçağ'ın eskiçağlı tarihçileri Strabon ve Pausanias anlatıyor- Alexandros (İskender) eski İzmir'i ele geçirdikten kısa bir süre sonra Meles çayının ötesindeki ıssız topraklara (yani Pagos'a) kimine göre av kimine göre ise istişare amacıyla gittiğinde yorulup, bir çınar ağacı altına uzanıyor. (Ağacın çınar ağacı olduğu Roma döneminde bu olayı anlatan sikkede açıkça belli oluyor.) Burası bir kaynak suyunun aktığı yer, kimilerine göre de Nemesis'lerin yani "gecenin kızları, intikam tanrıçaları"nın tapınağıdır. İskender'in düşüne giren iki Nemesis ona kenti eski yerinden buraya taşımalarını söylüyorlar. İkinci İzmir olarak kabul edilen bu Pagos yerleşiminin olduğu kalenin surları dışında eski adıyla Punta'ya, bugünkü adıyla Alsancak Limanı tarafına bakan onaltı bin kişilik ve büyük bir olasılıkla aynı zamanda hem egenin maviliğinin (o zaman maviymiş tabii!) hem de bir Seneca tragedyasının yanyana izlendiği bir tiyatro kurulduğu biliniyor.

Izmir Antik Tiyatrosu'nun yapıldığı zaman net olarak bilinmiyor. Ancak genel olarak bir Helenistik dönem yapısı özellikleri gösteriyor. İçinde bulunduğumuz yüzyılda; 1950'lerde Antik Tiyatro'nun kalıntılarının ve bulunduğu yerin (ki Kireçlikaya diye anılıyor) aşağıdan bakıldığında seçilebildiği söyleniyor. Bugün ise buranın büyük bir bölümünü doğudan göçen umarsız insanların barınakları, gecekonduları örtüyor. İzmir ile ilgili olarak yazılan tüm kitaplarda benzer türde bilgilere rastlanıyor. Bunları şöyle toplamak mümkün : İzmir Antik Tiyatrosu Helenistik dönemde yapılıyor. Claudius döneminde (M.S. 41-54) bir bakımdan geçtiği tiyatrodan çıkartılan bir yazıttan biliniyor. M.S.178'de meydana gelen büyük depremden sonra eski duvarlar üzerine yeniden büyük bir onarım yapılıyor. Roma döneminin en önemli mimarı olarak bilinen Vitruvius ünlü yapıtı **Mimarlık Üzerine On Kitap**'in tiyatro yapılarına ayırdığı beşinci kitabın dokuzuncu bölümünde korunaklar ve gezinti yerlerinden bahsederken dünyadaki antik tiyatrolar içinde, korunak ve gezinti yerleri ile ünlü üç tiyatrodan birinin Smyrna (Izmir) tiyatrosu olduğunu söylüyor. Sonuç olacak antik dönemde İzmir'de, kendinden oldukça önemli ve güzel bir yapı olarak bahsedilen, bir Roma Tiyatrosu'nun varlığı ortaya çıkıyor. Peki bir tiyatro nasıl "var" halinden bugünkü "yok" haline geliyor? 1260'larda Roma yapıtlarına karşı Bizanslıların sistematik saldırılara giriştiği biliniyor. İzmir'in Antik Tiyatrosu'na ilk zararı bu Bizanslıların verdiği tahmin ediliyor. Antik Tiyatro'ya karşı ikinci ve en büyük tahribi ise Osmanlılar yapıyor. Bu tahribin kaynağına girmemiz için 17 Temmuz 1678'de İzmir'e gelen Corneille Le Bruyn'un şehre girişi sırasında anlattıklarına bakmamız gerekiyor: "Öğleden sonra İzmir körfezinin girişinde bulunan kaleye doğru yol almaya başladık. Bu kaleye yaklaştığımızda şehirden en az iki saatlik mesafedeydik." Le Bruyn'un anlattıklarına göre **Sancakkale** ya da **Yenikale** adıyla anılan bu kale Antoine Silbi adlı Ermeni gümrük komisyoncusunun hakkındaki kimi suçlamalardan dolayı hizmetçilerini, ailesini ve tüm servetini yanına alarak deniz yoluyla İzmir'den Ligurno'ya (İtalya) kaçmasından sonra yapılmıştır. Sözde bu olay, Osmanlılara İzmir Limanı'nın yeterince kontrollü olmadığını hatırlatmıştır. Peki, tiyatro ile bu kalenin ne ilgisi var diyeceksiniz. Onu da gezgin Tavernier anlatsın : "Türkler anti-teatru tamamen yıkarak taşlarından şehre iki fersahlık (iki saatlik) uzaklıkta körfeze girişin çok dar olduğu bir noktada bu kaleyi yapmak için faydalanmışlardır." Evet, 1656 yılında İzmir'in güvenliğini sağlama adına yapılan Sancakkale'nin yapımı için Fazıl Ahmet Paşa'nın emriyle İzmir Tiyatrosu'nun

yağmalandığı bir gerçektir. Fazıl Ahmet Paşa tiyatronun taşlarını çok sevmiş olacak ki, daha sonra da yine tiyatronun taşlarını 1677 yılında inşa edilen iki ayrı binada daha (Büyük Vezir han ve Çuhacılar Bedesteni) kullanmıştır. Böylece Onyedinci yüzyılın sonralarına doğru Pagos'un Alsancak'a doğru bakan yamaçtan iyiden iyiye boşalmış, dış çekilmiş geride oyuğu kalmıştır. Ancak tiyatro tanrısı Dionysos'un Zeus'a giderek bunu şikayet ettiği bir gerçektir. Zeus da tiyatrosunu katleden bu şehri, 1688 yılında 21 gün boyunca süren (10-31 Temmuz arası) bir depremle cezalandırmıştır. Bu depremde Sancakkale tamamen sulara gömülmüştür. Tiyatro'nun taşlarını kullandığı Büyük Vezir Han da bundan tam doksan yıl sonra, 16 Haziran 1778'de başka bir depremle yıkılmıştır.

1917'de iki Avusturyalı araştırmacı Otta Walter ve Otta Berg antik tiyatro alanında sınırlı bir araştırma yaparlar. İki bilim adamı daha sonra bu araştırmalarını **Izmir'de Roma Tiyatrosu** adı altında otuz sayfalık bir çalışma olarak derlerler. Bu çalışma daha sonra Süleyman Namık tarafından çevrilir ve dönemin İzmir Valisi Kazım (Dirik) Bey'in başkanı olduğu İzmir ve havalisi Asar-ı Atika Muhipleri Cemiyeti (Izmir ve Çevresi Eski Yapıt Dostları Derneği) yayınlarından çıkarılır. Kitabın içinde İzmir Tiyatrosu ile ilgili dört tane de plan bulunmaktadır. Walter ve Berg tiyatronun yerini şöyle tarif etmektedirler : "*Basmahane İstasyonundan önünde Türk mezarlığı bulunan ve sonradan inşa edilmiş şehir surunu takip eden sokaklardan Pagos'a çıkılacak olursa, Asar-ı atikadan madut diğer eserler meyanında oturmağa mahsus kademeler nazar-ı dikkat celbeler ki bunların stadyumdan ziyade daha yakın olan tiyatroya ait bulunması muhtemeldir.*" Walter ve Berg yüzyılımızın hemen başındaki bu incelemelerinde hiçbir kazı çalışması yapmadan, yalnızca Girit'ten gelen göçmenlerin evlerinde ve bahçelerinde iz sürerek, tiyatronun planlarını çıkartmışlar ve halâ tiyatrodan hatırı sayılır kimi kalıntılar olduğunu ileri sürmüşlerdir. 1966 yılında Londra'da yayınlanan **Aegean Turkey** adlı yapıtında George E. Bean ise, Kadifekale'de 985 sokakta 11 numaralı evdeki bir mahzenden girerek gördüğü tiyatronun taşıma arklarından birinin temsili resmini vermektedir. (Biz de bu bilgiden hareketle İzmir Arkeoloji müzesi arkeologlarından Suzan Özyiğit'in kılavuzluğunda bu dehlizi görmek istedik. Ancak dehlizin üstü evin yeni sahibince betonla örtülmüş ve banyo-tuvalet yapılmıştı. Daha önce bu dehlizi gören arkeolog Suzan Özyiğit'in dediğine göre bu dehlizden tiyatronun ön sıralarından bir-ikisi de görülmekteydi.)

Bu kahrolası tarihi yaşayan ve büyük bir bölümü yağmalanırken, bir bölümü de Pagos tepesinin karanlıklarına gömülen İzmir Antik Tiyatrosu bugün, Dionysos'un ve delişmen keçi tayfasının çığlıklarıyla kendini duyurmaya çalışıyor insanlara. Oysa kimsenin bu çığlıkları duyduğu yok. çünkü bu kentin belleğinin kalan parçaları da bezirganlarca hergün yavaş yavaş yok ediliyor.

Bu acıklı yazıyı Kozmas Politis'in İzmir'i anlatan **Yitik Kentin Kırk Yılı** adlı romanının 61. sayfasındaki öğretmen Kurmenidos efendi'nin şu sözleriyle bitirmek istiyoruz : "*Herkes ayağa, eski Helen uygarlığının anısına bir dakikalık saygı duruşu. Bu tiyatrodaki Eskihilos ve Sofokles'in trajedilerinin yankısı var. Melis doğumlu Omiros (Yeşildere doğumlu Homeros) ölümsüz destanını (İliada) burada okudu.*"

**BİR ÜTOPYA BELKİ...** : Bu topraklar üzerinde yaşamış güzel insanlarca yaratılan ve onların kokusunu almamızın tek yolu olan nice güzel yapıtın hem yerli hem de frenk haramiler ve bezirganlarca canına okunduğunu biliyoruz. Her yazının bir ütopyası vardır, öyle değil mi? bu yazının da bir ütopyası, bir düşünce var : İlyanın güneşli göğü altında, Akdeniz ruhunun ve müebbet barışın ege-men olduğu bir İzmir'de, o antik tiyatro devinin kente tepeden bakarak, bu esnaf ruhlu kent insanlarına hayati ve tiyatroyu sürekli hatırlatmasını istiyor bu yazı. Ve 2300 yıl sonra bile olsa, bugünün insanlarıyla Pagos antik tiyatrosunda egenin maviliğine bakarak bir tragedya izleyebilmeyi düşünüyor. □

\* D..E.Ü./G.S.F. Tiyatro Anasanat Dalı Öğretim Elemanı

## Bodrum Yarımadasının Ortakent (Eski Müsgebi) Köyünde Bulunan "Mustafa Paşa" Kulesi Hakkında

Ayda AREL\*

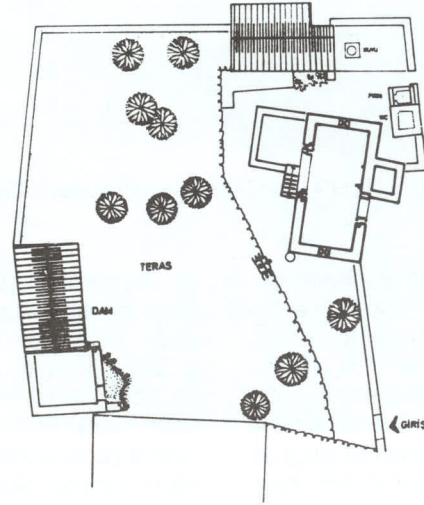
Bodrum yarımadasında, doğudan Mandıra batıdan Baldıran tepelerinin kuşattığı ve Pazar dağının güneyinde kalan Ortakent bucağı, halen merkez ilçeyi Turgut Reis iskelesine bağlayan şose üzerinde yer almaktadır. Philippson haritasında adı **Episkopi** olarak geçen<sup>2</sup>, yakın zamanlara kadar ise Müsgebi olarak anılan bu bucak, kazılardan çıkan Miken dönemi bulgularından anlaşıldığı gibi<sup>3</sup> oldukça eski bir yerleşme olmalıdır. Bununla birlikte, hakkında bilinenler yok denecek kadar azdır: söz gelimi, Piri Reis, 1521 tarihli **Kitab-ı Bahriye**'sinde Müsgebi'den söz etmez<sup>4</sup>. Aynı şekilde, 1671 yılında Bodrum'a gelen Evliya Çelebi de köyü görmemiştir<sup>5</sup>. Buna karşılık, 16. yüzyıla ait Tapu Tahrir defterlerinde<sup>6</sup>, **Sıralos**<sup>7</sup> kazasına bağlı iki Müsgebi köyünün kaydı geçer. Bunlardan **Müsgebi-i Sağır** olarak anılanı, bugünkü Müsgebi Yalısı olarak bilinen yer olmalıdır. Bu iki köy, kazanın en kalabalık yerleşmeleridir<sup>8</sup>. Köyün girişinde bulunan ve en eskisi 1049 H/1639 M. tarihini taşıyan, yüz otuzun üstünde kitabeli mezartaşının saptanabildiği köy mezarlığı, Müsgebi'nin Osmanlı dönemindeki önemini vurgular<sup>9</sup>. Özgün karakterini hızla yitiren köyün içinde, aralarında hısımlık olan ailelerin ikametgahı olarak kullanılmış bulunan üç kule-ev bulunmaktadır<sup>10</sup>. Bunların arasında, ilk yapıma ait görünümünü en çok korumuş olanı Mimar Sn. Behruz Çinic'i'nin mülkiyetine geçmeden önce Hacı İshak Ağalar ailesinin konutu olarak, "**Mustafa Paşa**" kulesi adıyla tescil edilen yapıdır<sup>11</sup>.

Batı Anadolu'da dağınık olarak bazı örneklerine rastladığımız ikamet kuleleri tipolojisine giren bu yapı<sup>12</sup>, yaklaşık 10 m. yüksekliğindedir ve bir kayalığa oturmaktadır. Teras şeklin-

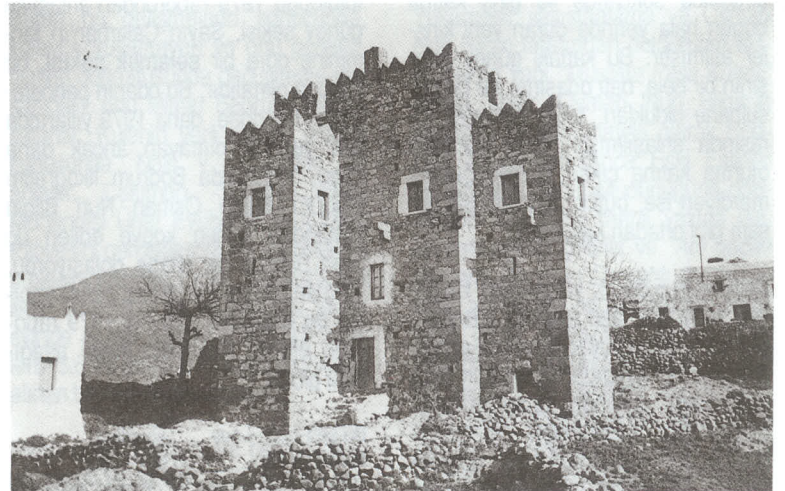
deki çatı katı sayılmayacak olursa, bir bodrum, bir giriş ve bir oturma katından oluşur. Her kat, 6.40 x 4.40 m. boyutlarında bir ana hacim ile ona açılan daha küçük iki odadan ibarettir. Planimetrik düzen, bir ana kitle ile ona güneyden ve batıdan bitişen daha küçük iki kitleden oluşan dış yapının biçimine yansır.

Bugün samanlık olarak kullanılan **bodrum katı**'na batı cephesindeki bir açıklıktan giriliyorsa da ilk yapımda bu katın bu tip yapılarda olağan olan biçimde, kapısız ve penceresiz tutulmuş olması gerekir. 1979 tarihli Eyüpoğlu - Çakırhan raporunda birinci kat döşemesinde bodruma inmeye yarayan bir merdiven deliğinden söz edilmekte ise de, halen bu döşemenin tahtaları yok olduğu için bodrum katının inişi tarafımızdan saptanamamıştır. Bodrum katında, taş dolgu ile düzeltilen ana hacmin kuzey ve doğu duvarları boyunca, belki de çuval taşımaya yarayan alçak bir seki dolaşır. Bu kısmın öteki odalarla bağlantısı 1979 yılında belirlenememiştir; bugün ise, yapının daha da aşınmış durumu, 1979'a göre daha ileri saptamaları elvermemektedir.

Zeminden yaklaşık 2 m. yükseklikte başlayan birinci kat, yapının asıl **giriş katıdır**. Duvarlara açılan mazgallardan hava ve ışık alan bu kata, onarım girişimi sırasında iki de pencere açılmıştır. 1979 tarihli raporda, kuzey cephesinde bulunan ve asıl giriş olan asma kapının 1,5 m. kadar ilerisinde duran ve girişi kapatan çekme köprüünün dayandırılmasına yarayan bir kargir platformun varlığından söz ediliyorsa da, bunu 1987 yazında yerinde bulamadık. Aynı şekilde 1979 tarihinde girişin önünde duran ve devşirme taş bloklarından yapılmış bir merdiven de bugün ortadan kalkmıştır. Buna karşılık, girişi kapatan köprüünün

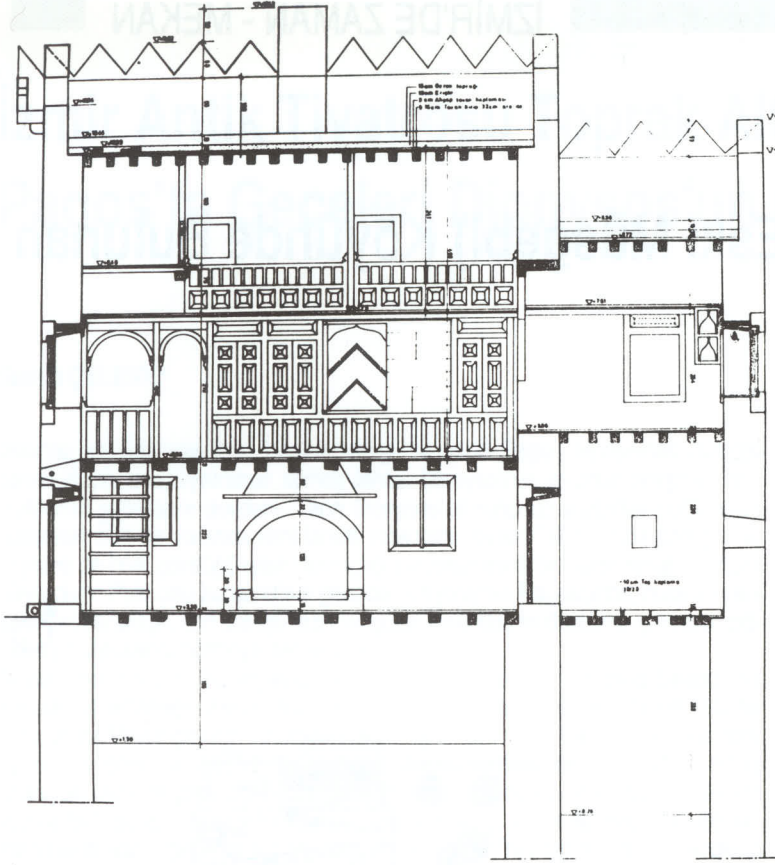


"Mustafa Paşa Kulesi" ve müştemilatına ilişkin vaziyet planı



"Mustafa Paşa Kulesi" batı cephesi (1973 durumu)

(\*) Prof. Dr. Ayda AREL, T.C. Kültür Bakanlığı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bakanlığı, VI. Araştırma Sonuçları Toplantısı Aynı Basım



Mustafa Paşa Kulesi boy kesidi (1974 - Ünal Eyüboğlu ve Nail Çakırhan Rölövesi)

mil yatakları ve çekme iplerinin geçtiği delikler kapı çerçevesinde seçilebilmektedir. Girişin üzerinde ve çatı hizasında bulunan ve 1979 öncesine ait fotoğraflarda görülebilen çıkma mazgal, kızgın sıvı akıtmak suretiyle girişi korumaya yarayan bir oluğa aittir. Bu mazgal, bugün onarım nedeniyle taşları sökülün kuzey cephenin çatı katındaki kalkan duvarla birlikte ortadan kalkmıştır.

Giriş katı ile, daha üstteki oturma katının döşemeleri ahşaptan yapılmıştı. Bu döşemeler onarım girişimi sırasında sökülümüş ve giriş katına bugün hala yerinde duran yeni girişler atılmıştır. Bu kattaki güney odasının bir hela, batı odasının ise bir gushane oldukları, 1979 rölevelleri sırasında anlaşılmıştır. Giriş katından oturma katına çıkan kuzeydoğudaki merdiven ise, bütün öteki ahşap aksam gibi ortadan kalkmıştır.

Zeminden 5,56 m. yükseklikte başlayan ikinci kat, asıl **oturma katıydı**. Bu katta, doğu duvarı boyunca ahşap dolaplar yer alıyordu. Dolapların üstü musandıra şeklinde düzenlenmişti. Kuzeydoğu köşesindeki merdiven boşluğunun yanındaki son dolabın içinden bir taşınır merdivenle kuzey duvarında ve biraz daha yukarıda bulunan bir başka musandıraya çıkılabildiği 1979 raporunda kayıtlıdır. Burada, ikisi musandıra hizasında biri

de çıkış merdiveni yüksekliğinde sonradan kapatılmış olan üç niş bulunuyordu. 1979 raporundaki görüşe göre, alt niş lambalık, üsttekiler ise kapaklı dolap olarak kullanılmış olmalıdır. Gene 1979 raporunda, musandıra penceresinden daha batı kitlesinin çatısına çıkıldığı, oradan da küçük bir taşınır merdivenle orta çatıya geçilebildiği yazılıdır.

Orta mekana güneyden ve batıdan açılan odalar birer seki olarak düzenlenmişti. Deniz tarafına bakan pencereleri olan, daha itinalı ve daha süslü tutulduğu 1979 raporundan anlaşılan güney sekisi, Sayın Çakırhan'ın tahminine göre bir **selamlık sekisi**, bir başoda olmalıdır. Bu odanın pencerelerinin üzerinde, daha 1979 yıllarında bile yerinde olmayan ancak daha önce, 1960'larda Bodrum İlköğretim Müdürü Sayın Osman Nuri Bilgin tarafından aynen kopye edilen üç beyit halinde bir kitabe dolaşıyordu. Tamamlattırılan ve temiz çizimi yapılan bu kitabenin rölevesi 1979 raporuna ekli'dir. Kitabenin metni aşağıdaki gibidir<sup>13</sup>.

Bu şeh-nişin-i nev ..... ahvalleri  
Mübarek itdi ..... medh gûy-i Ta'âl  
Mah şahnişin ki yokdur cihanda ana nâzir  
Ne kasr-ı dilkeş ve zibâ ki olmaz ana misâl  
Gelüp bu câ-yı ferahbaşda ış eder ihvân  
Cihanda ola emin görmeye ziyân zeval  
Sene 1010

1601-2 M. olarak beliren bu kitabe tarihi, tescil fişine kulenin yapım tarihi olarak işlenmiştir. Bununla birlikte bu tarih selamlık sekisinin (ve muhtemelen oturma katının) tefriş tarihi olması gerekir. Yapının gerçek yapım tarihine ait başka verimiz olmadığına göre, 1010 H. tarihini biz, **terminus ante quem** bir tarih olarak kabul etmek zorundayız.

1979 öncesinin fotoğraflarında görülen ve Eyüboğlu-Çakırhan raporunda ayrıntılı biçimde betimlenen oturma katının tezyinatı da, tıpkı bu katın donatımı olan ahşap aksam gibi restorasyon sırasında sökülümüş, artan parçaları ise köylü tarafından alınıp götürülmüştür. Rapora göre süslemeler ahşap kapak ve pervazlar üzerindeki çiçek motifli boyama nakışlar, pencere pervazları çevresinde ve ocağın iki yanındaki alçı sıvaya baskı suretiyle nakşedilen çiçek motifleri ve geometrik bezemelerdir. Ayrıca, selamlık sekisinde hala durmakta olan ahşap parmaklıktan daha eski halkalı bireşimli değişik türden bir parmaklığa ait izler rapor müelliflerince saptanmıştır. Ahşap donatımın bir kısmı, bazı pervazlar ve seki kemerlerinin başlangıcındaki oymalı ağaç işleri 1979'dan önce alınıp götürülmüş olduğu raporda yazılıdır. Nitekim, daha yukarıda da belirtildiği gibi, 23.3.1965 tarihinde Osman Nuri Bilgin tarafından tutanağa geçirilen kitabe, röle ve çalışmaları sırasında yerinde bulunmamıştır. Bununla birlikte, 1979 raporuna ekli olan ve bazılarını bu makalede sunduğumuz eski fotoğraflarla 1987 yılında tarafımızdan çekilen fotoğraflar karşılaştırıldığında, onarım projesi tasdik edilen ancak gerçekleştirilmeyen bu yapının, on yıldan kısa bir süre içinde ne derece bozulduğu ve hızla yok olmaya yüz tuttuğu açıkça görülebilmektedir.

Yaşama katını alt katlardan ayıran bir başka özelliği bol pencereli oluşudur: Sekilerin her üç yüzünde birer, kuzey duvarında iki, ocağın güney yanında ise bir adet olmak üzere toplam dokuz pencereden başka, kuzey ve doğu duvarlarında musandıra düzeyinde birer pencere dahadır. Terası çevreleyen kalkan duvarlar, Bodrum'da sık rastlanan türde üçtaş konsol, duvar içindeki taşıyıcı girişleri hala görülebilen bir dış galeri ya da ahşap bir balkona ait olmalıdır. Çatı, erişte ve toprak karışımıyla kaplı, düz bir teras durumundadır. Terası çevreleyen kalkan duvarlar, Bodrum'da sık rastlanan türde üçgen mazgallarla bitiyordu. Ancak, onarım sırasında sökülün kuzey cephesinin kalkan duvarının taşları ile çıkma mazgal, onarım yarım kaldığından yeniden örülmemiş ve yapının bu kısmı özgün görünümünü yitirmiştir.

Kulenin duvarları, kesme taştan ola yapı köşeleri ve kapı - pencere çerçeveleri dışında, kiremit dolguolu moloz taş örgüdür. Taşları bağlamak için kum, kireç, ve kıtık tuğla karışımı bir sıva kullanılmıştır. Çakırhan'ın yaptığı gözlemlere göre, çabuk dağılan tortu kökenli bir taşın bolca kullanıldığı olduğu cephesinde 1979 öncesinde görülen çatlaklar, kule sahiplerince öldürülen yağma taştan basit bir ihale duvarıyla desteklenmiş, ancak 1979 sonrası onarım çalışmalarında duvarın bu kısmı yeniden örülmüş ve çimento sıva ile pekiştirilmiştir.

Görüldüğü gibi, 1979 yılına kadar yıpranmış olmakla birlikte kullanıldığı dönemin özelliklerini koruyarak gelmiş olan bu yapı, aradan geçen birkaç yıl içinde mülkiyet değiştirdiği ve onarım projesi Anıtlar Yüksek Kurulunca tasdik edildiği halde, onarım projesinin gerçekleştirilmemesi ve yapının korumasız bırakılması yüzünden, sonradan atılan birkaç döşeme girişi dışında, dış duvarlarından ibaret boş bir kutuya dönmüştür. Duvarların bugüne gelebilmesi ise, onarım girişiminde yapılan birkaç işlem sayesinde. Bu bakımdan, 1960'lı yıllardan bu yana, kuleye gereken önemin verilmesi ve korunabilmesi için yapılan çeşitli başvuruların kısa tarihçesini vermenin aydınlatıcı olacağı kanısındayız:

• 8.7.1961 tarihinde, 732-51/42769 sayılı yazıyla Milli Eğitim Bakanlığı, Muğla Valiliğinden yapının fotoğraflarını ister.

• Bodrum Kaymakamlığı, istenen fotoğrafları 4.4.1962 tarihinde 470.991 sayılı yazının eki olarak gönderir ve yapının "*doğrama, teşkilat, yazı sanatı ve boya bakımından muhafaza altına alınmasının ve çürümeye yüz tutan yerlerinin tamir ettirilmesinin elzem*" olduğunu Valiliğe bildirir.

• Bakanlık, 6.5.1962 tarih 732.51/600 sayılı yazı ile, kulenin İzmir Müzesi mimarına incelettilmesini, ayrıca Bodrum Müze memurluğundan rapor alınmasını ister. Bodrum İlköğretim Müdürü Osman Nuri Bilgin ayrı bir yazıyla İzmir Müzesi mimarı Cevat Sezer'den bir rapor düzenlemesini ister.

• Mimar, iki paragrafı geçmeyen raporda, kulenin onarımı için 20.000.- TL. tutarında bir tahsisata gereksinim olduğunu bildirir.

• Bodrum Kaymakamlığı, 20.3.63 tarihinde Muğla Valiliğine başvurur ve özel mülkiyette bulunan kulenin istimlakini, onarımını ve bir Etnoğrafya Müzesine dönüştürülmesini önerir.

stan ok  
re çerç  
lu mok  
mak iç  
rişimi b  
n yapı  
lan tort  
ıldığı d  
de görü  
ce öldü  
bir ihat  
ak 197  
la duva  
müş v

kadar  
lanıldığı  
gelmiş  
irkaç y  
onarıml  
ıca tas  
öjesinin  
n koru  
sonra  
i dışın  
boş bir  
bugü  
işimin  
ndedir.  
an bu  
ı veril  
apılan  
çesini  
anısın

42769  
anlığı,  
ođraf-

ın fo  
0.991  
r ve  
sana  
afaza  
yüz  
sinin

/600  
izesi  
yrıca  
apor  
etim  
bir  
evat  
sinin

ıpo-  
00.-  
nim

ari-  
ve  
im-  
fy



Kulenin özgün girişinin bulunduğu kuzey cephesinin 1973'teki durumu

• Milli Eğitim Bakanlığı, 25.5.63 tarih ve 732-51/01514 sayılı cevaplarıyla, 1963 yılında işlem yapılmasına olanak bulunmadığını buna karşılık 1964 bütçesinde kulenin onarımı için ödenek ayrılmaya çalışılacağını bildirir.

• Bodrum Kaymakamlığı, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürü Mehmet Önder'e yolladıkları 3.12.1964 tarih ve 470-1761 sayılı yazılarında "Teşrifilerinizde.. Mustafa Paşa Kulesi (Osmanlı Kulesi)'nin feci durumunu aksettirmiş ve eğer bu yıl da kule tedbir alınmazsa çok fena duruma geleceğini belirtmiştik. Şu anda aldığımız bilgiye göre, verese adigeçen ata andacı kuleyi yıktırmayı tasarlıyorlarmış. Bu durum (270) senelik tek eserimizin yok olmasına veya eski halinden birçok şeyler kaybetmesine, dejenere olmasına sebep olacaktır" bildiriminde bulunur.

• Genel Müdür, 11.12.64 tarihli cevap yazısında, kulenin tescil fişinin doldurulmasını ve fotoğraflarıyla birlikte gönderilmesini ister.

• Bu arada, işi başından beri sahiplenmiş bulunan O. N. Bilgin, 1962 tarihinde, İ.T.Ü. Profesörü Leman Tomsu'dan kulenin plan ve resimlerini ister. Bir yandan da, Ortakent Okulu Müdürlüğüne 16.3.65 tarihli bir yazı gönderir ve Genel Müdürlük yazısına atıfla "Etnoğrafya Müzesinin kurulması için köylünün bu işe hazırlanmasında gerekli gayretin harcanmasını, kule sahibine duyurulmasını, Teknik Üniversiteden Prof. Leman Tomsu'dan kulenin plan ve resimlerinin beklendiğini" bildirir ve "köylünün bu eseri kazanmasında himmetlerinizi beklerim" uyarısında bulunur. Ayrıca, Bodrum Kaymakamlığı aracılığıyla, plan, kesit, resim ve yazı kopyaları ekinde hazırladığı tescil fişini Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğüne gönderir (23.3.65 gün ve 470-401 sayılı yazı).

• Bu arada kule sahiplerinin de Bakanlık nezdinde girişimleri olmalıdır ki, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 24.8.65 tarih ve 732.51/04761 sayılı cevap yazılarıyla, kule-



Kuzey cephesinin 1987'deki durumu (yandaki fotoğraf ile karşılaştırın)

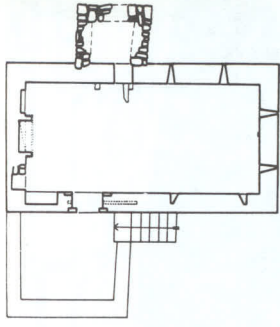
nin o günkü sahibi Yılmaz Deniz'e kulenin korunması yoluna gidilmesi gerektiği bildirilir ve "Kulenin bir kısmının yıkılarak küçültülmesinin sözkonusu olmadığı" ayrıca "istimlâkinin düşünülmediği" eklenir.

Bütün bu gelişmelerin sonucunda, kuleyi koruyamayan ve onu gereksinimleri doğrultusunda değiştiremeyen sahipleri, onu Mimar Behruz Çinicici'ye satarlar. Kulenin yeni sahibi, onarım konusunda Nail V. Çakırhan ile anlaşır. Çakırhan, Yüksek İnşaat Mühendisi Üner Eyüboğlu ile kulenin rölövesini gerçekleştirir ve restorasyon projesini hazırlar. Proje, raporuyla birlikte, 31.5.1979 tarihli başvuru yazısı ekinde Anıtlar Yüksek Kurulunda incelenir 8.6.79 tarihli 306 sayılı toplantıda alınan bir kararla benimsenir.

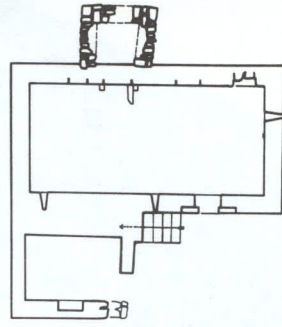
Daha önce, Bodrum ve çevresiyle ilgili genel bir kararla 1973 yılında tescil edilen kulenin, onaylanan yeni onarım projesi ise, Bakanlığın 20.7.-1979 gün ve 6624 sayılı kapak yazılarıyla Bodrum Kaymakamlığına, Be-

lediyesine ve Müzesine gönderilir. Ne var ki, başlatılan onarım, daha önce de belirtildiği gibi, mal ve proje sahipleri arasındaki bir ihtilaf yüzünden durur ve kule o tarihten beri kaderine terk edilir.

Yukarıdaki yazışmalarda ve Osman Nuri Bilgin tarafından doldurulan tescil fişinde yapı "Mustafa Paşa Kulesi" olarak anılır. Osman Nuri Bilgin'in derlediği bilgilere dayalı olarak Bodrum Kaymakamlığına Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğüne gönderilen 23.3.1965 tarihli yazıda ise, konuya açıklık getirilir ve "Adı geçen Mustafa Paşa'nın Osmanlı donanmasının yelkenden buhara işleyen gemilere geçiş sırasında kumandanlık yaptığı, Ortakent (Müşgebi) köyünü şimdiki ilk yerinde kuranlardan olduğunun torunlarından Esat Ağa'nın karısı Nefise Hanımdan naklen duyanlardan öğrendiği" bildirilmektedir. Ne var ki, adı geçen Mustafa Paşa H. 1136/M. 1729 tarihinde İskele Camii'ni yaptırmış olan (Resim: 42 - 43) Kızılhisarlı Mustafa Paşa'dır. Bu



GİRİS KATI PLANI



ZEMİN KATI PLANI



Bodrum, Şehit Mehmet Çıkmazı'ndaki kule evin kat planları (1987 - Benal Kabaklı ve Zeynep Taşçı rölovesi)



Bodrum, Şehit Mehmet Çıkmazı'nda kule ev.

kişi bıraktığı. H. 1139/M 1726 tarihli vakfiyede "Ümera-i derya'dan Kızıl-hisarı Mustafa B. Ahmed" olarak zikredilir<sup>14</sup>. Sonradan Paşa ünvanını alan bu kişinin kahyası Hasan Ağa Tepecik Camii'ni yaptırmış, caminin karşısındaki medrese ve diğer müştemilat ise, Mustafa Paşa'nın oğlu Kaptanı Derya Cafer Paşa, tarafından yaptırılmış<sup>15</sup>. Baba ve oğlunun mezarları ise, Bodrum'un Tersane Tepesi'nde bulunan açık tonozlu türbededir<sup>16</sup>. Bu bilgilerden anlaşılacağı gibi, 1602 tarihli bir kitabe olan Müsgebi kulesi 18. yüzyılda yaşamış Mustafa Paşa tarafından yaptırılmış olamaz. Kulenin Mustafa Paşa'nın ikametgahı olarak kullanıldığı ve adını bu yoldan aldığı öne sürülebilse de, Paşa'nın vakfiyesinde Müsgebi ile ilgili herhangi bir mal varlığından söz edilmemesi, bucakta Mustafa Paşa adına bir vakıf eser bulunmaması ve bu kişinin Bodrum'da defnolunması bu varsayımı sakatlayan hususlardır. Nahiye eşrafından olan Hacı İshak Ağalar ailesiyle<sup>17</sup> Mustafa Paşa arasında kurulmak istenen bağlantı ve ailelerarası bir hısımlık söylentisinden türemektedir ya da eşraf ailesinin soy ayrıcalığını pekiştirmeye yarayan bir yakıştıma söz konusudur<sup>18</sup>.

Bununla birlikte kitabesindeki tarihi bir terminus ante quem olarak benimsediğimiz Müsgebi Kulesi'nin Hacı İshak ailesinin eseri olduğu aynı derecede dayanıksızdır. Tescil fişinde ikinci olarak verilen (Osmanlı Kalesi) adı, yapının yörede anıldığı ad olmalıdır. Philippson haritasında köy adının Episkopi olarak işlendiğini görmüştük. Tarassut-gözetleme anlamına gelen bu ad rastlantısal olmalıdır<sup>19</sup>. 1517 tarihli Menteşe Livasına ait 61 nolu Mufaassal tapu Tahrir Defterinde köyün adı "Büskebi" imlasıyla yazılmıştır. Abraham Galante'nin de vurguladığı gibi episkopi sözcüğünün türkçeleştirilmiş ya da bozulmuş şekli olan Büskebi adı bu köyde 16. yüzyıl öncesine ait bir gözetleme kulesinin varlığını mı gösteriyor<sup>20</sup>. Bodrum yarımadası tıpkı Ege adalarının birçoğu gibi, korsan saldırılarının zorunlu kıldığı bir kule-ev geleceğinin örneklerini hala sergiler. 1987 çalışmalarımız sırasında incelediğimiz ve rölovelerini yaptığımız Bodrum'da Şerif Mehmet Çıkmazı 12 numaradaki Beyza Yıldızhan Evi bu gelenekten artakalan ilginç bir örnektir. Ancak, ev karakteri ağır basan bu kule-evlerle aynı zamanda konut olarak da kullanılan ikamet - kuleleri kanımızca bir tutmamalıdır.

Batı Anadolu'nun bazı kırsal yerleşmelerinde ve Balkanlarda tımar ya da toprak sahipliğiyle ilişkili olarak karşımıza çıkan<sup>21</sup> ikamet kulelerinin Bod-

rum yarımadasındaki ikinci örneği olarak Gündoğan (eski Farilya) dadır ve halen yazlık ev olarak özel mülkiyette bulunan bir başka kuleyi anabiliriz<sup>22</sup>. Akdeniz bölgesinde antikiteden beri bilinen<sup>23</sup> daha sonra Ege kıyı ve adalarında üslenen Venedikli ve Cenevizlilerin kullandığı<sup>24</sup> hatta Haçlı Seferleri ertesinde bölgeye yerleşen Franklar tarafından inşa edilen örnekleri de bulunan<sup>25</sup> "donjon" tipi kulenin Ortaçağda romaniye olarak anılan bölgede oldukça yaygın bir kullanıma kavuştuğu anlaşılmaktadır. Bölgenin korsan saldırılarına açık ve sürekli savunmayı gerektiren özelliği bu tipolojinin yerel konut mimarisini de etkilediği ve Beyza Yıldızhan ya da Foça civarındaki bağ evleri örneklerinde olduğu gibi kuleyi andıran bir köy evi tipinin gelişmesine yol açmış olabilir<sup>26</sup>.

Bununla birlikte, her tekil kuleyi ikamet kuleleri sınıfına sokmaktan kaçınmak gerekir. 1421'de Cristoforo Buondelmonti tarafından kaleme alınan, sonraları defalarca kopye edilen ve içindeki harita ve tasvirler değişik eller tarafından yeniden çizilen Liber Insularum Archipelagi adlı yazma eserde, Ege kıyıları ve adaları anlatılır<sup>27</sup>. Bu yazmanın Bodrum yarımadasının tasvir eden resminde Bodrum Kalesi'nin kuzeydoğusunda tek başına duran ve turris turchorum (Türklerin kulesi) olarak tanımlanan bir yapı gösterilir (Resim 61). 1489 tarihli yazmada bu tasvire ek bir açıklama getirilmiş ve "turris turchorum distat ab Castello Sancti Petri per tres leucas" şeklindeki bir ibare düşünülmüştür<sup>28</sup>. Anthony Luttrell'in yorumuna göre, kaleden 3000 adım uzaklıktaki bu kule, ya Türklerin şövalyeleri gözetlemek için inşa ettikleri ve 1472 tarihli Venedik saldırısında yıkılıp yokolan bir kuledir ya da Bodrum'da Milas'tan ulaşan karayolunu denetim altında tutan Hellenistik kule idi ve Türkler tarafından kullanılmıştır<sup>29</sup>. 1847 tarihinde İngiliz Amirallik Dairesi tarafından Albay Spratt'a çizdirilen Bodrum ve çevresini gösteren topografik haritada işlenen bu 15.00 x 12.30 m. boyutlarındaki kale kalıntısı bugün T.E.K. tesisleri içinde kalmıştır ve gerek limana egemen bir bakış sağlaması gerekse Buondelmonti haritasındaki konuma uyması açısından Buondelmonti tasvirindeki kule olma olasılığını korumaktadır<sup>30</sup>.

Bu açıklamadan anlaşılacağı gibi, Müsgebi kulesi, yapıldığı çağ için bir istisna olmayan, ancak içinde bulunduğu yerleşmeye adını verecek kadar çevre yapılarından farklı bir nitelik taşımış olan bir yapıdır. Bu ayırıcı nitelik ise, birkaç yıldır ikamet kuleleri konusunda sürdürdüğümüz çalışmaların özündeki sorunsaldır. □



leği ola-  
ladır ve  
ilkiyette  
iliriz 22.  
en beri  
ve ada-  
eneviz-  
eferleri  
ranklar  
de bu-  
Orta-  
bölge-  
na ka-  
n kor-  
savun-  
lojinin  
liği ve  
varın-  
lduğu  
tipinin

i ika-  
açın-  
Bu-  
inan,  
7 ve k  
elber  
zma  
inla-  
ma-  
rum  
aşı-  
kle-  
rapı  
eti-  
ab  
eu-  
üş-  
na  
aki  
yö-  
ta-  
o-  
li-  
im  
ve  
9.  
e-  
in  
j-  
x  
sı  
ir  
ş  
i-  
7  
a

## NOTLAR:

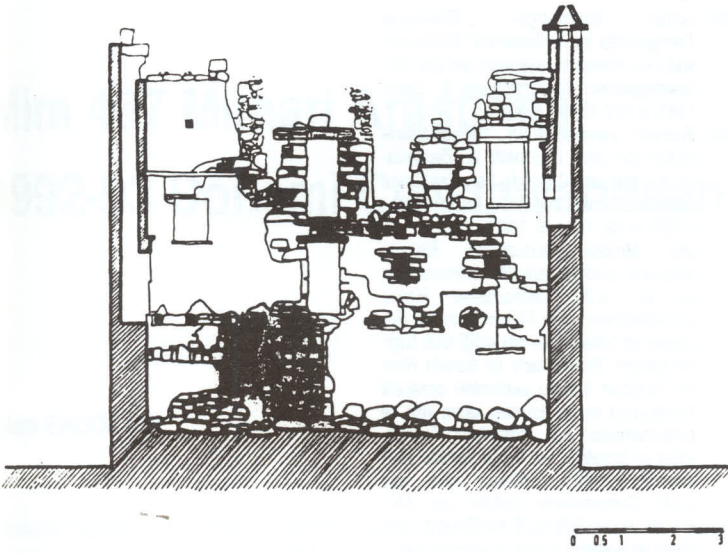
- (1) Ortakent çalışmaları, Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserleri ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün izin ve katkıları, Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü'nün maddi desteği ile gerçekleştirilmiştir. Programın gerçekleşmesinde katkısı olan bütün kurum ve kişilere, bu arada Y. Mim. Sedat Emir'e öğrencilerim Zeynep Taşçı, Benal Kabaklı ve Adnan Turan'a çalışmalara doğrudan katkıları bize yardımcı olan Bakanlık temsilcisi Sayın Füsün Ersoy'a Bodrum Sualtı Müzesi Müdürü Sayın Oğuz Alpözen'e teşekkür borç bilirim. Fakat bu çalışmayı olanaklı kılan, Müşgebi kulesinin 1979 öncesine ait rapor, röleve ve fotoğraflarını tarafıma kullanma ve yararlanma izniyle birlikte teslim eden Sayın Nail V. Çakırhan ve Sayın Prof. Dr. Halet Çambel'in katkılarıdır. kendilerine minnettarım.
- (2) Bkz.: Alfred Philippson, Reisen und Forschungen im westlichen Kleinasien, Gotha, 1913 - 1915. (Petermanns Mitteilungen V. Heft), Levha 183 (5). Bodrum yarımadasının karşısındaki adalardan biri olan telos adasının da Episkopi olarak anılması ilginçtir. Ancak Paton ve Myres, Episkopi adının bu yerleşmenin bir piskoposluk merkezi olmasından kaynaklandığı görüşünü savunmuşlardır. Bkz. W.R. Paton ve Z.L. Myres Researches'in Karia: The Geographical Journal, 18972, 21, s. 38 - 54.
- (3) Bkz.: Yusuf Boysal, "Müşgebi kazısı" Belleten XXXI, T.T.K. Ankara 1967, s. 67 ve ay. yaz.. "Karya bölgesinde yeni araştırmalar" Anadolu (Anatolia) c. XI. T.T.K. Ankara 1969, s.1-30.
- (4) Piri Reis, Kitab-ı Bahriye, (yay. F. Kurdoğlu - H. Alpagut), İstanbul 1935, s.213 - 228. Bkz. Ayrıca: Piri Reis, Bahriye: das Türkische Segelhandbuch für das mittellaendische meer vom Jahre 1521, (yay. P. Kahle), Berlin 1926, c. II, s.69 - 71)
- (5) Evliya Çelebi, Seyahatname, c. IX, s. 213 - 214 Bkz. ayrıca ay. ca. (yay. Zuhuri Danışman), İstanbul 1971, Kitap 13, s. 140 - 142.
- (6) Başvekalet Arşivinde bulunan H. 923/M. 1517 tarihli ve 61 nolu ve H. 970/M. 1562-63 tarihli 337 nolu Menteşe Livası Tahrir Defterlerindeki döküm için bkz.: Ekrem Kuyucu, Muğla tarihi, İstanbul 1983, s.7. 8. 96. Ayrıca, tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivinde bulunan H. 991/M. 1583 tarihli ve 110 nolu Mufassal Menteşe Defteri önemlidir. Bu defteri taramamıza yardımcı olan Arşiv Dairesi müdürü Sayın Yavuz Şenyılmaz ile uzmanlar Adnan Torun ile Yusuf Kara'ya, bu vesileyle teşekkür etmek isterim.
- (7) Piri Reis'in "Savaralos" olarak anılan bu idari bölge, Evliya Çelebi'de "Sırala, Saravala" imlalarıyla karşımıza çıkar. Ekrem Kuyucu ise "Eseravalos Saravalo" okunuşlarını benimsemiştir (ay. es., s.96). Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivindeki 2306 no.lu Muğla fihristinde ise, kaza Serulus olarak kaydedilmiştir. Ankara Tapu ve Kadastro Müdürlüğündeki çalışmalarımız sırasında ise, "İsravlos" okunuşu yeğlenmiştir. Evliya Çelebi'nin Peçin ile Varvil Tuzlası arasında gösterdiği "Saravala" 1517 tarihinde onüç köyü olan bir nahiyeye iken, 1562 yılına ait 337 nolu defterde, çoğu padişahı hassı olan sekiz müslüman ve dört hristiyan köyünden oluşan bir kaza olarak kaydolmuştur. 1517'de Müşgebi, Karaoba Bozan, Erimiye, Ekrim ve Limoncu köylerini kapsayan nahiyeye, 1583 tarihli 110 no.lu defterde Beksimet, Karaba nam-ı diğer Yumnuburun, Müşgebi-i sağır, Müşgebi, Karaova, Karabağ-ı diğer, Erimiye, Etrim, Maymuncuk, Hendeme nam-ı diğer Varilya, Hendeme-i diğer köylerini kapsar. Bu döküm, kazanın bugünkü Bodrum ilçesiyle büyük

bir kısmını içine aldığı göstermektedir. 2306 nolu Muğla Vakıfları Fihrist Defterinde ise, Serulus kazasına bağlı Güreçe, Müşgebi, Karatoprak, Geriş, kadikalesi, Dere, karakaya, Dirmil (şimdiki Gökçebel) ve Bodrum'a bağlı Müşgebi-i sağır köyleri sıralanmıştır. Paul Wittek, kaza adının antik bir toponimi içerdiği görüşündedir: (Das Fürstentum Mentese, Studie zur Geschichte Westkleinasiens im 13-15 Jhdts, Istanbul Mitteilungen 2, İstanbul 1934, s. 165). Tomaschek'in gönderme yaptığı kaynaklarda ise Zur historischen Topographie von Kleinasien im Mittelalter 1. Sitzungberichte d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien, phil-hist. Classe, CXXIV, Wien 1891, s. 38-39) Kibria yöresinde, Myndos'un (Gümüslük) ötesinde yer alan ve ortaçağ'da önem taşıyan Strobilos limanından söz edilir. Sekizinci yüzyılda kurulmuş olduğu düşünülen (Bkz. H. Ahrweiler, L'histoire et la geographie de la région de Smyrne entre les deux occupations Turques (1081-1317), particulièrement du XIII siècle, (Travaux et mémoires Centre de recherche d'histoire et de civilisations byzantines) Paris 1965, s. 53) 11. ve 12. yüzyıllarda önemli bir Venedik limanı olarak anılan 14. yüzyıl başına ait ve Paris'te bulunan ünlü "Pisa haritası" nda Bodrum yarımadasının batısında gösterilen Strobilos limanının "Strovilos", "Strovolos", "Strogoli", "Estragol" şeklinde yazılışları vardır. Pachymeres (I, 220.310) Strobilos'u Türklerin bir bastiyonu olarak zikreder. İdrisi ise (II, 135) tahkimatlı küçük İströbilö kasabasının söz eder (Bu kaynaklar için bkz: Tomaschek, s. 38-39). Bu özellikler, Strobilos'u Bodrum yarımadasının güneybatısındaki Çiftlik Kalesinin eteğindeki Aspast iskelesiyle bir tutma eğiliminde olan Anthony Luttrell'in savına uygun düşmektedir (Bkz. A. Luttrell, "The later history of the Maussoleion and its utilization in the Hospitalier Castle at Bodrum, In The Maussoleion at Halikarnassos, c. 2 - The Written Sources, II. kısım, Jutland Arch. soc. Publ. XV : 2, Aarhus 1986, s. 133, 139 n. 68, 158 n. 6. 190). Ancak, bu sav da, Strobilos adının, Sıralalos, İsravlos, Serulus ve başka yazılışlarıyla Müşgebi köyünün bağlı olduğu kaza adına yansırken, Aspa'ya nasıl dönüştüğünü açıklamaya yeterli değil. Galante ise (Abraham Galante, Bodrum Tarihi'ne Ek, 1946, s.17) aspat adının "ekilmemiş arazi" anlamına gelen Aspartos' adından geldiğini öne sürer, ancak görüşünü haklı gösterecek kaynak zikretmez.

(8) Tp. Kd. Gn. md.'deki 110 nolu Tahrir Defterinde 245 hanelik bir Müşgebi köyü (v. 236 a) ile 260 hanelik bir Müşgebi-i Sağır köyü (v. 235 a) kayda geçmiştir. Bu ikinci köy halen Müşgebi yalısı olarak bilinen yer olmalıdır. Bugün bir bucak olan ve Ortakent olarak adı değişen Müşgebi'ye bağlı köyler Dağbelen (Direlbelen), Geriş, Gökçebel (eski Dirmil), Gölköy, Gündoğan (eski Fariya), Güreçe, Türkbükü, Yahşıköy ve Ortakent merkez köyüdür.

(9) Bodrum-Turgut Reis şose yolunun yapımı sırasında doğu kısmı ortadan kalan bu mezarlık, tonozlu bir türbe (?) nin etrafında oluşmuştur. Mezarlıktaki en eski taşlar, tarlalara yönelen bir patikanın ikiye ayrıldığı bir alana dağılmıştır. Biraz daha batıda, en eskisi 1217 H en yenisi ise 1927 m. tarihini taşıyan ve bir aile mezarlığı görünümündeki bir grup mezar taşını içermektedir.

(10) Köydeki öteki kuleler, içinde hala oturan, ancak bazı kısımları ortadan kalkmış olan ve değişikliğe uğrayan Şamıklar Kulesi (Resim 6) ile kule karakteri vurgulanmamış büyükçe bir yapı olan Ahmet



Bodrum, Şehit Mehmet Çıkmazındaki kule evin boy kesidi (1987 - Adnan Turan rölevesi)



Bodrum, Şehit Mehmet Çıkmazındaki kule evin iç görünümü

- Çavuş evidir (Resim 8). Köyde aktarılan bilgilere bakılırsa bu üç kuleden en eskisi Çamıklar kulesidir (Resim 7).
- (11) Ortakent (Müşgebi) de bulunan ve "Mustafa Paşa Kulesi" olarak tescil edilen yapıyla ilgili betimlemelerimizde, Sayın Nail V. Çakırhan ile Sayın Üner Eyüboğlu'nun hazırlayıp Anıtlar Yüksek Kuruluna sundukları rapor ile ekindeki rölevelleri ve fotoğrafları esas aldık. Rapor 1.6.1979 tarihinde 572 no. ile kaydolmuştur. Gerçekten de, 1979 yılından bu yana, yapının iç kısımlarıyla ahşap donanımının büyük kısmı ortadan kalkmış, giriş merdiveni, eski çekme köprü platformunun taşları sökülüştür. Ayrıca, yapılan onarım girişimi sırasında, kuzey ve doğu cephesinin çatı kısmındaki taşlar ve mazgallar sökülmiş sonra yeniden örülmemiştir. Aynı şekilde, onarım için kaldırılan dolap, korkuluk ve benzeri aksam, bugün yerinde durmamaktadır. Bizim 1987 çalışmalarımız sırasında mevcut rapora ve ekindeki rölevellere yaptığımız eklemeler, kulenin vaziyet planını çıkartmak, görüntüye tuzeydöğüdeki hamam kalıntısının rölevesini eklemek ve eski duruma yeni durum arasındaki farkları saptamaktan öte değildir. Döşeme tahtalarının olmaması yüzünden de, üst katlarda gereği gibi ayrıntılı incelemeler yapma olanağımız kısıtlı kalmıştır.
- (12) A. Arel, "Osmanlı mimarisinde İkamet kuleleri" X. Türk Tarih Kongresine sunulan bildiri (yayınlanacak), ay, ya, "Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi hakkında Bir Ön Araştırma" IV. Araştırma Sonuçları Toplantısı (ank. 26-30 Mayıs 1986), Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Ankara, 1987, s. 39 - 77.
- (13) Osman Nuri Bilgin'in rölevesine göre Nail V. Çakırhan tarafından yeniden çizdirilen kitabe metninin çevrim yazısı, Sn. İskender Pala'ya aittir. Ancak, bazı mısraların okunuşu Sayın Hamid Pilehvarian tarafından düzeltilmiştir. Burada sunduğumuz metin çevrim yazısının düzeltilmiş şeklidir.
- (14) Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivindeki Muğla Defterine (V. 277, H.1) kayıt numarası ile işlenen vakfiye 587 nolu Mücedded Anadolu 3 Defterinin 278 sahifesine 345 sıra numarasıyla kayıtlıdır. H. 1139 tarihli olan bu vakfiye, Miri Firkateyn Kaptanlarından Kızılhisarlı Mustafa Bey B. Ahmed' adını vermektedir. Vakfiye Abraham Galante tarafından yayınlanmıştır (Bodrum Tarihi, 1945, s. 53 - 56). Ancak eksik olan okunuşu, 1987 yılında Sayın Hayri Üçok tarafından aşağıdaki şekilde tamamlanmıştır.
- i. Hüda bir kulunu tergeb edince böyle hayrata  
ii. Anın meyli düşer daim nice dürlü ibadeta  
iii. Mücahid fi sebil-ül-lah o gaazi Mustafa bilkim  
iv. İdub ihya bu beytullah tâlib oldu marazata  
v. Müyesser oldu itmakı duhlül iden desin Amin  
vi. Duadır çün ânın tarih dahil olsa cennâta (cennâna?)  
fi sene 1136 (1723-24).
- Kitabeden anlaşılacağı gibi, cami daha eski bir yapının yerine yapılmıştır. Bu yapı, büyük bir olasılıkla Kızılhisarlı Mustafa Paşa'nın adası ve Bodrum'u ele geçiren komutan Polak Mustafa paşa'nın Bodrum kalesi kapısında yaptırdığı bilinen cami olmalıdır. Galante, bir yandan Mustafa Paşa'nın kardeşi soyundan inen A.Ş. Tengir ile yaptığı konuşmalara bir yandan da bibliyografik kaynaklara atf yaparak, Mustafa Paşa'nın Mora'nın Eğriboz kazasının Kızılhisar köyünden olduğunu, önce başardalar kumandanı sonra kırlangıçlar başbuğu ve nihayet

- kaptan-ı derya olarak görev yaptığını, ili Mustafa zamanında bir yıl kadar vezirliği olduğunu, Rodos muhafazlığında bulunduğunu ve 1170 H. yılında Bodrum'da olduğunu bildiriyor. Oğlu Cafer Paşa ise H. 1184/M 1753 yılında ölmüş olmalıdır. (Bodrum Tarihi, S. 53-54)
- (15) Ümera-i Derya'dan olan Mustafa Paşa'nın oğlu Cafer Paşa'nın H. 1179/M. 1753 tarihli vakfiyesi, Vakıflar Genel Md. Arşivinde Esas 8/1, Sıra 2314 Defter 626/2, s. 551-612'de kayıtlıdır. Galante tarafından yayınlanan bu vakfiye (bkz: Bodrum Tarihine Ek. 1946, s.56 - 58. 1735 tarihinde Bodrum'un Tepecik mahallesine Kızılhisarlı Mustafa Paşa'nın kahyası tarafından yaptırılan caminin karşısına inşa edilen bir medrese ve hamama aittir. Medrese, 1962 yılında yol yapımı sırasında yıktırılmıştır. Hamam durmaktadır (Muğla Tarihi s.185). Ayrıca Tepecik Camii için bkz: A. Galante, Bodrum Tarihi, 52).
- (16) Mustafa Paşa ile oğlu Cafer Paşa'nın türbeleri hakkında bkz: yuk, es, s. 52 ve Muğla Tarihi, s. 196.
- (17) Ortakent mezarlığındaki taşlardan H. 1155/M. 1742 tarihli bir şahide, Hacı İshak oğlu İbrahim Çelebi'nin adını taşır. Ahmet oğlu İshak Ağa'nın mezarı ise 1174 H. tarihidir. Çelebi ünvanı, ailenin eşraftan olduğunu ortaya koyuyor. Ayrıca, Vakıflar Genel Müdürlüğünde Muğla Defterinde Esas 8/2 sıra 915'e kayıtlı bulunan bir Hacı İshak Camiinin adı geçmektedir.
- (18) Müşgebi ile ilgisini kurabildiğimiz tek Mustafa Bey, Ortakent mezarlığında taşı bulunan ve H. 1165 tarihinde ölen Alaybeyzade Mustafa Bey'dir. Burada da kişinin yaşamış olduğu tarihler, kulenin takribi yapılış tarihlerine uygun düşmemekte.
- (19) Episkopi sözcüğünün karşılığı olarak, A. Bailly Dictionnaire gree-francais, Hachette 1950, (1) Bir yere doğru bakmak (2) Teftiş etmek (3) İncelemek, gözetlemek, araştırmak anlamlarını vermektedir. Aynı sözcük H.G. Liddel R. Scott, A. Greek - English Lexicon, Oxford 1968'de ise (1) Teftiş (2) Gözetim olarak karşılık bulmaktadır.
- (20) BATD 61 (1517) de Müşgebi adının Büşgebi olarak yazılışı Galante'ye göre bu adın Episkopi'den türediği şeklinde yorumlanabilir. Bu yoruma katılmak eğilimindeyiz. Bodrum Tarihine Ek, 1946 s. 17) Aynı defterde, Müşgebi Ali adında birinin 13853 akçe değerindeki timarı olarak gözüktür (Muğla tarihi, s.96).
- (21) Bkz. Bosna, Hersek ve Sırbistan'daki kuleler hk. E.H. Ayverdi, Avrupa'da Osmanlı Mimari Eserleri, c. II. kitab III ve c. III, kitab III, İstanbul 1981.
- (22) Galante, Müşgebi'deki kuleden başka Dirmil ve Farilya'daki kuleler ile Karava'nın Yeniköyünün doğusunda Gökpınar mevkiinde bulunan üç katlı birçok odalı yapının varlığından söz etmiştir (Bodrum Tarihine Ek, s.27-28) Yerinde yaptığımız inceleme sırasında, Farilya'da Müşgebi kulesini andıran, ancak ondan daha küçük olan bir kule saptadı. Mülkiyet değiştirmiş ve İstanbullu bir mimarın yazlık konutu olarak restore edilen bu yapı, incelediğimiz tipoloji içinde değerlendirilebilir. Ancak, restorasyon ve ek yapılar nedeniyle iç düzeni tamamen değişmiş, teras katına bir oda eklenmiştir. (Bugünkü adı Gündoğan olan Dirmil eski Termilyon) köyün karşısındaki çamlık tepede, denizi ve yalısı denetler konumunda, köşeli kule şeklinde iki burcu olan küçük bir kale, ya da müstahkem yapının kalıntılarını bulduk. Kuleler yarı yarıya yıkık olmakla birlikte, alt katlarının paralel iki tonozdan oluştuğu anlaşılabilir. Bunlar Müşgebi kulesinden farklı bir yapı tipine aittir. Şimdiki durumda, bu yapının tarihi ve

- kimler tarafından yapıldığı konusunda bir görüş ileri sürülemez. Aynı şekilde Yeniköyün Gökpınar mevkiinde bulunan yapı, üç katlı, ve oldukça karmaşık planlı büyük bir tesis olup, kule kategorisine sokulması mümkün değildir. Bu yapının ayrı bir inceleme konusu yapılması gerekir.
- (23) Lothar Baselberger, "Befestigte Trvmgehöfte im Hellenismus" Wohnungsbau im Altertum, Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung 3, Berlin 1987, s.147-151 ve başka.
- (24) Bodrum yarımadasının Venediklilerle ilişkisi için bkz: Elisabeth A. Zachariadou, Trade and Crusade-Venetian Crete and the Emirates of Menteshe and Aydın (1300-1415) Venedik 1983 s.3 vd. Venedikli Martino Sanudo'nun Naksos adasında kurduğu dükalık hakkında bkz: ay, es., s.92. Zachariadou, Rodos Şövalyelerinin Gran Mastori'lerinden Foluxues de Villeret'den naklettiği bazı bilgiler ilginçtir. Bu kişi ada ve karada Rum ve Türklerin tuttuğu yerlerdeki bereketli topraklarda sahip oldukları kasır, villa ve tahkimatlardan söz etmektedir: "castra, villas et fortellicia, ac terras fertiles et in cunctis fructibus copiosas" (yuk, es., s.12) Cenevizlilerle ilişkiler için bkz: yuk.es. s.7-9, 126, 127 ve Sakız'da Ceneviz iskanından kalma kuleler konusunda Arnold C. Smith The Architecture of Chios, subsidiary buildings implements and crafts. (yay. Philip P. Argenti), A. Tiranti, Londra 1962, s.17-32.
- (25) Haçlı Seferlerinden sonra kurulan Atina ve Teb dükalığı, Salona kontluğu ve Orta Yunanistan'daki "donjon" tipi kuleler için bkz: Peter Lock, "The Frankish Towers of Central Greece", Annual of the British Scholl of Archaeology at Athens, c.81, 1986, s.101-125. Bu makaleyi bana gönderen Bradford Üniversitesinden Dr. John Bintliffe teşekkürü borç bilirim.
- (26) Bodrum'daki kule-evler için bkz: Selmin Başak - Cengiz Bektaş, Halk yapı sanatından bir örnek, Bodrum T.T.O.K. İstanbul (tarihsiz), s.94-102. Foça yöresindeki kule evler hakkında Ziyaeddin Bilgin, "Az tanınan yöresel bir mimarlık örneği Foça ve yöresi mimarlığı" TAÇ, c.1, sayı 2, Mayıs 1986, s.35-50 ve Martin E. Weaver, "A tower house at Yeni Foça, İzmir" Balkan Studies, vol. 12/2, 1971, s.254-266, lev. 1-15 İstanköy (Cos) evleri için: O. Rayet, Memoire sur l'ile de Cos, 1876, s.47. Yunanistan'daki kule-ev tipolojisi için bkz: Selected Specimens of Greek Domestic Architecture during the Ottoman Period (National Technical University Publications), Atina 1986, s.219-234. Bu son yapının fotokopilerini bana ulaştıran Selanik Aristoteles Üniversitesi öğretim görevlilerinden Sayın A. Yerolympoşa teşekkürlerimi ifade ederim.
- (27) Cristofore Buondelmonti ve Liber Insularum Archipelogi hakkında daha geniş bilgi için bkz: A. Luttrell, ay. es., s. 189 - 214.
- (28) 1489 tarihli yazma Londra British Library Add. 15780 olarak kayıtlıdır. Anılan tasvir (folio 28 v) de bulunur.
- (29) Luttrell, ay. es., s.193 n.18.
- (30) Col. Thomas Spratt İngiliz Amirallik Dairesi için hazırlanan 1847 tarihli Bodrum haritası. Bu haritaya 1928 yılında bazı düzeltmeler getirilmiştir.

## Mim 467 Mimari Araştırma 1992-93 Dönemi Çalışmalarından

Özlem ERDOĞDU\*

Mimarlık öğrencilerinin formal eğitim dışında kendilerini geliştirmek için başka ilgi alanları da edinmeleri, böylelikle dört yıllık eğitimin içine sığdırılmayan konuları da kendilerinin geliştirmesi beklenir. Üniversite eğitimin bir aydının gereksinimi olan her türlü bilgiyi vermesi elbette ki mümkün değildir. Üniversite öğrencisinin araştırmacı bir yapıya sahip olması bu nedenle yalnız mimarlık eğitiminde değil doğal olarak tüm akademik kurumlarda aranır.

Her yıl mimari araştırma dersinin ilk birkaç saatini öğrencilerimizle neden böyle bir derse gereksinim duyulduğu konusundaki tartışmalara ayırırız. Öğrencinin entellektüel kapasitesini genişletmesine olanak tanıyacak ilgi alanlarını veya eğitim süreci içinde daha önce inceleyemediği konuları kendisinin bulup çıkarması için oldukça geniş bir perspektifte seçecekleri araştırma konularının neler olabileceği üzerinde dururuz. Gerçekten de araştırma konusunun saptanması neredeyse sonuçta çıkacak ürünün olgunluğu kadar önem taşır. Çünkü daha önce de sözü edildiği gibi bu ders bir yandan mimarlık öğrencisine yoğun eğitim temposu içinde zaman ayıramadığı araştırmaları yapması için olanak tanıırken diğer yandan da dünyada genel geçer kabul edilmiş "akademik araştırma" standartlarını ve disiplinini vermeye çalışır. Bu anlamda da çalışma konularının hem öğrencilerin keyifle çalışmak isteyecekleri nitelikte hem de bir "dönem ödevi"nden beklenen derinlikte incelenebilecek kadar iyi tanımlanmış ve sınırlandırılmış olması gerekir.

Öğrenciler çalışma gruplarını oluşturarak seçtikleri konular için kendi problemlerini tanımlarını getirip konuyu sınırlandırır ve daha sonra buna ilişkin yöntem ve teknikleri geliştirip bibliyografalarını oluştururlar. Bu arada yürüttüğümüz tartışmalar hem bir araştırmanın biçimsel sunum teknikleri (sayfa ve kapak düzeni, formatlar, bibliyografya ve dipnot teknikleri gibi) hem de çalışmanın bilimsel kurgusu (konu sınırlandırma, amaç, yöntem, içeriğinin oluşturulması gibi) üzerinde durur.

Bir seminer şeklinde yürütülen ders öğrencilerin gerçek ilgi alanları ile buluştuğunda çalışmanın zevkli bir ortama dönmesi kaçınılmazdır. Sinema ve mekan kullanımı üzerine yapılan bu araştırma da işte böyle karşılıklı keyif aldığımız çalışmalardan biridir. Konuyla ilgili literatür eksikliğine sözü edilen filmlerin bir çoğunun kendisine ulaşamamış olmasına ama herşeyden öte bizim ve öğrencilerimizin sinema konusundaki bilgi eksikliğimize karşın pekçok kaynağın oldukça titiz bir değerlendirilmesi yapılabilmektedir. Bu konuyla ilgili birkaç sinema uzmanının yorumlarına ve benzer çalışmalarına ulaşılmışsa da mimari çerçeveden olaya bakan çalışmaların bulunamayışı öğrencilerin daha mimarca ve özgün bir kurgu geliştirmelerini olanaksız kılmıştır. Bu çalışmada temel olarak tarih içindeki farklı sinema anlayışları alınmış, bunların mekan kullanımları açıklanmıştır. Ancak, sözgelimi mekan kullanımının veya mekansal anlayışların saptanıp filmlerle örneklendiği bir strüktür kurulamamıştır.

Herşeye karşın hem mimarların hem de sinemacıların ilgisini çekeceğine inandığımız bu araştırmayı iki dalın uzmanlarının da görüşlerine sunuyoruz.

\*Yük. mimar Ar. Gör. D.E.Ü. Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

\*D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümüne arşiv için teşekkür ederiz.

## Sinema ve Mekan

Özlem ARITAN, Nurhan KALENDER, Pinar ALPMAN, Nihal SAMALAR

7. sanat olan "sinema" da, 'mekan' kavramını aslında sınırlarının çizimi çok zor olan bir konu. Çünkü sinemadaki hemen herşey: kullanılan objeler, bunları kullanış biçimi ve yöntemi, kurgu, görüntü, kamera açısı, çekim, oran, motivasyon, dil, ifade biçimi ve daha pek çok şey mekan kavramıyla yakın ya da eş anlamlı. Ama biz bu çalışmada söz konusu kavramların hemen hepsini yeri geldiğince birini ya da bir bölümünü öne çıkararak, tarihsel süreç içinde aldığı rol gereğince, bu sürecin gelişimini gösteren örneklerin tek tek gerektirdiği biçimde genel anlamda incelemeyi amaçladık. Kullandığımız sınıflandırma "tarihsel" olmakla birlikte "mekan" kavramını ve onun kullanımını kendine temel alan, süreç içinde mekan kullanımında oluşan önemli değişimlerin ışığında hazırlanmış bir sınıflandırma. Çalışmamızın genel niteliği ise bundan sonra yapılacak daha dar kesitli (belli bir tür ya da döneme özgü v.b.) ve derin araştırmalar için ilk anda bir başvuru kaynağı, konuyla ilgili altyapıyı ve genel kültürü oluşturmayı amaçlayan bir ön araştırma olması.

### I. SİNEMADA GÖRÜNTÜ OLUŞUMUNA GENEL BİR BAKIŞ

#### I-A. Görüntü Düzenlemesi:

Film iki boyutludur, ama sinemacı üç boyutlu bir alanda çalışır. Dolayısıyla sinemacı elindeki gereçleri derinlemesine de yerleştirmek zorundadır. İşte bu derinlemesine yerleştirmeye görüntü düzenlemesi denir. Görüntü düzenlemesi; mekan olduğundan büyük ya da küçük, net yada bulanık, bozuk biçim duygusunu verebilir.

#### I-B. Görüş Açısı:

Alıcı merceğinin yere olan uzaklığıyla belirlenen nokta, alıcı görüş noktası ya da kısaca görüş noktasıdır. Yüksek görüş noktasında açıklık, uzaklık, derinlik ve genişlik; alçak görüş noktasında ise kapalılık yakınlık ve darlık verilebilir.

#### I-C. Alıcı Açısı:

Alıcı merceğinin film üzerine saptadığı varlık, nesne ya da sahne ile oluşturduğu açıya alıcı açısı denir. Üstten görüş ile yenilgi, ezilmişlik, umutsuzluk; alttan görüş ile de üstünlük, coşku ve mutluluk yansıtılır.

#### I-D. Kurgu:

Çevirim oyunluğuna göre çevrilen çekimlerin oyunluktaki sıraya göre birbirine eklenmesidir. Sinemacı kurgu yardımıyla doğadaki uzay ve zamanı kendi bildiğince biçimlendirerek filmi uzay ve zamanını kendi yaratabilir.

#### I-E. Üç Boyutlu Film:

Üç boyutlu film, görüntüleri genişlik ve yükseklikten başka derinlik duygusu da oluşturan filmidir. Üç boyutluluk özel bir gözlük ya da görüntülükle sağlanır.

#### I-F. Film Hilesi:

Herhangi bir filmdeki görüntülerin, alıcının doğal kullanımının dışındaki yöntemlerle elde edilmesine film hilesi denir.

YÖNETEN: Doç. Dr. Gürhan TÜMER, Ar. Gör. Özlem ERDOĞDU, Ar. Gör. Şeniz ÇIKIŞ

## II. TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE SİNEMADA MEKAN

### II-A. Sessiz Sinema:

1894 - 1895 yıllarında ilk kez siyah beyaz fotoğrafların canlandırılmasıyla "sine-ma" kavramı ortaya çıktı denilebilir. O dönemden 20. yy'ın ilk çeyreğinin sonuna değin süren sessiz sinemada görüntü doğaldır ki sözden çok daha önemlidir. Ama üç boyutuyla tanımlanıp algılanabilir "mekan" kurgusu açısından çok acemi bir sinemaydı. Georges Melies fotoğrafları canlandıran kişi olarak aynı görüntü ya da plan üzerine ayrı zamanlarda çekilen bir kaç görüntünün montesini gerçekleştirdi. Böylece çok basit kamera hileleriyle minik maketler üstünde sayısız ortamın çekilebileceğini keşfetti. Bu mini maketler bir bakıma sinemada ilk "mekan" lar oldu. Melies, kurduğu atölyede akvaryumlardan yararlanarak fonlar kullanarak, deniz diplerini filme çekiyordu. Onun kişileri gök boşluğunda bile at koşturuyor, yıldızları koparıp sigaralarını yakıyorlar, ayı bir çörek gibi dişiyorlardı. Ancak öte yandan 1910'ların sonuyla birlikte "sinemasal sahne düzeni" ni getiren ABD'li büyük yaratıcı W. Griffith oldu. Onunla artık olayların geçtiği çevre olağanüstü sade ve yalın bir biçimde düzenlenmeye başlandı, kamera durağanlıktan kurtulmaya ve görüntüler konu ya da durumun apaçık yansıtılmasını sağlayan anlatımlara yönelmeye başladı. Bu çerçevede uzun ya da yakın planlar, ayrıntıya dönük close-up'lar, kaydırmalı çekimler, paralel ya da çapraz anlatımlar ile ilk kez sinemasal görüntü-kurgu oluşturulmuş oldu. Yine bu dönemde, yani sinemanın ilk yıllarında perspektif ve bezeme (süsleme-dekor) gibi kavramlar artık salt plastik sanatların malı olmaktan çıktı ve mimari de kendi olanaklarını doğrudan sinemanın hizmetine sunmaya başladı. Hatta o dönemde mimar Mallet-Stevens modern mimarinin aslında fotoğrafa yakın olduğunu; büyük planların, doğru çizgilerin, diri bir süslemenin, ışık-gölge karşıtlığının yaşama bağlı bir fon oluşturduğunu belirtti. Modern mimari böylece yalnız sinematografik bir dekor olmakla kalmıyor, aynı zamanda bir sahneye konuşmuş düşünüşünü de yansıtıyordu. Dönemin çok ünlü kimi yönetmen ve filmleri şunlardır: Fritz Lang-Dr. Mabuse, Enrico Guazeni-Qua Vadis, Pabst-Neşesiz Sokak, Faust filmleri, Chaplin ve Griffith gibi büyük ustalar ve filmleri, vb...

### II-B. Sesli Sinemanın İlk Yılları:

1928'de ilk kez "Jazz Singer" filmiyle sinemaya giren ses ve söz mekan kurgusu açısından da önemli değişimlere neden oldu. Dış çekimler yavaş yavaş sinemaya girdi. Ama yine de dış sahne dekorlarının stüdyoda hazırlanması çeşitli olumsuz etkiler yüzünden zorunluydu. Daha 1928'de Leon Maoussinac "Doğal dekorda çalışmak bir rastlantı işidir, ama stüdyoda çalışmak güvenlidir, rastlantının mutluluk olmadığını bilmek, serüvenin güvenlikten daha değerli olmadığını anlamak gibidir" diye yazıyordu. Bu yıllarda en büyük değişimi ise görüntü, kurgunun önüne geçerek yarattı. 30'larda sinemanın önemli olanaklarından "alan derinliği" eleştirilerek görüntü güçlendirildi ve yepyeni bir sinema dili yaratıldı. Artık olaylar zaman içinde oluşan bir mekan aracılığıyla anlatılmaya başlandı. Bu anlatımın da en büyük kozu merceğin kendisiydi. Bu dönemde derinlemesine sahne düzenlemesiyle yeni bir sinematografik mekan kavramı ortaya çıktı.

#### FİLM: POTEMKİN ZIRHLISI

#### SAHNE: Merdiven Sahnesi

Filmin bu bölümünde kent (Odesa) merkezindeki geniş, merdivenli bölümde 3 Temmuz 1917'de (gerçek tarih) toplanmış olan halkın üzerine çarlık askerleri ateş açar. Aralarında çocuk, kadın ve yaşlıların da bulunduğu silahsız insanlar merdivenlerde korkunç bir şekilde öldürülürler.

**YORUM:** Sessiz bir film olmasına karşın yine de devrimin Sovyet Sineması'nı ve onun mekansal kurgusunu çok etkili bir şekilde yansıtan filmin bu sahnesi hem bir yandan oldukça etkileyici bir dış mekan görüntüsü verir hem de bir yandan devrimci bir gözle Çarlık Rusyası'nın yoksul halka yaptığı korkunç kıyımı, kullanılan mekanın da yardımıyla çok çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer.

### II-B.2 AMERİKAN SİNEMASININ ÖNE ÇIKIŞI:

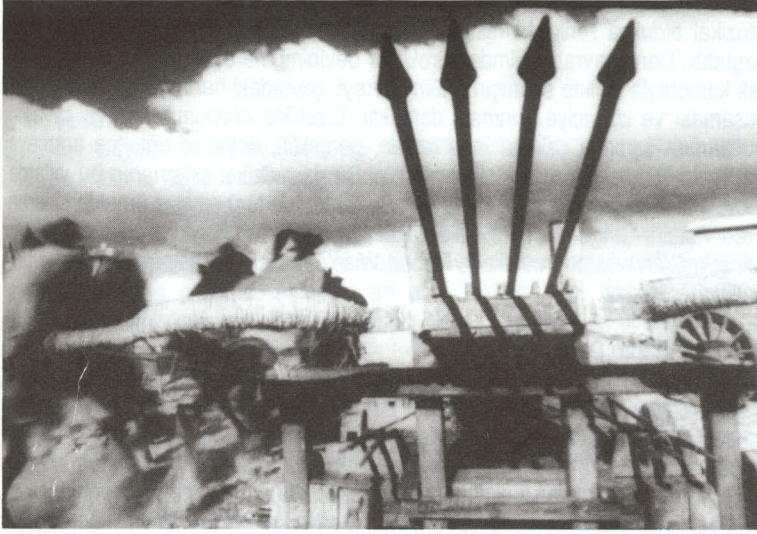
Dönem artık 30'ların dünyasıydı ve Hollywood Sineması bu yıllarda bir bakıma altın çağını yaşadı, sinemaya çok kaliteli yapıtlar kazandırdı. Bu dönemde müzikal önemli bir yer edinmeye başladı. Ernst Lubitsch'in Hollywood'a öğrettiği sesle gelen şarkı söyleme eylemi usta kareografların danslarıyla birleşince çok önemli örnekler ortaya çıktı. Sahneden gelen Busby Berkeley "kaleideskop" denen, dübünlerdeki görüntüleri anımsatan zengin, gösterişli kareografileri getirdi sinemaya. Yine bu yıllarda gözde olan "egzotizm" stüdyo çekimleri önemli bir yer tuttuğu halde sinemacıları egzotik ve otantik ülkelerin gerçek mekanlarına sürükledi. Afrika'nın gerçek dekorları "Tarzan" dizilerinden, "Tüccar ..... in 31'deki çevrimine dek pek çok filmde kullanılırken; Arabistan sarayları, Arjantin çayırları, kuzey kutbu buzları ya da sibiry çölleri gibi çeşitli ülkelerin gerçek büyük mekanları Hollywood'un serüven sinemasının dekorları arasına girdi.



Potemkin Zırhlısı, 1925



Yurttaş Kane, 1941



Dönemin ABD'li önemli sinemacıları arasında sonraki yıllarda da ürün vermiş olan Clarence Brown, John Ford, William Wyler gibi isimler yer almakta. Aşağıda Wyler'den bir örnek yer almakta.

#### FİLM: YAŞAMIMIZIN EN GÜZEL YILLARI

YÖN.: W. Wyler

Bir Sahne:

Ayırım bir barda geçer. Frederich March, kızıyla ilişkisini kesmesi için arkadaşını kandırır ve kızına hemen telefon etmesini söyler. Arkadaşı kalkıp salonun öbür ucunda, kapının hemen yanındaki telefon kabinine gider. O sırada March piyanoya eğilir. Alıcı alanı piyano tuşlarının omuz çekiminden başlar, March'ı diz çekiminde alır, tüm barı kapsar ve dipte telefon kulübesindeki kişiyi küçücük de olsa iyice ayırt eder.

**YORUM:** Sahnede March'ın görüntüsü dramatik öneminin az oluşuna karşın klasik kuralların tersine önde ve daha büyük bir plastiğe sahiptir. Bu önemli bir yeniliktir. Öte yandan aynı film yine kamera kullanımı ve mercek ayarı konusundaki gelişmeleri de yansıtır. Orson Welles'in "Yurttaş Kane" adlı büyük filmiyle Wyler'in bu filmi arasındaki görüntüsel ayırım, mercek ve kameranın farklı kullanımlarından çok farklı sonuçların ortaya çıktığını kanıtlar. "Yurttaş Kane" in geniş açık mercekleri perspektifi iyice bozar ve Welles dekorun uzama etkisinden yararlanır. Wyler ise normal bir görüşün geometrisine daha uygun olan mercekleri, uzun odaklarıyla daha çok sahneyi ezmeye, yani perdenin yüzeyine yaymaya yönelir.

#### II-C. Dışavurumculuk:

Başlangıcından buyana ister stüdyo içinde yapay dekor mekanlarla, ister dışarda ya da kentsel, ışıklı ve gerçek mekanlarla oluşturulmuş olsun sonuçta anlatımsal açıdan mutlaka gerçekçi olan bu sinemanın hemen yanında aynı yıllarda başlayıp gelişen ona koşut gerçek üstü-ötesi anlatımı kendine temel edinen çok önemli bir akımı ayrıca ele aldı: Dışavurumculuk. Bu akım özellikle zaman zaman iyi örnekler vererek hep süren, gelişen teknolojiyle 80'lerde, 90'larda doruğa ulaşan "Fantastik" diye nitelenen sinemanın da ilk adımı, başlangıcı sayılır ve bir genel eğilim, seçim ve tarz olarak kendini ilk hissettirisi, ortaya çıkışı da işte bu döneme, yani 1920'lere 30'lara rastlar. Dışavurumcu sinemaya, örnekleri gözönüne alındığında belli bir estetik biçemdir diyebiliriz. Ama aynı zamanda belirli bir tarihsel kesitin somut ve nesnel açıklamasıdır da. Karanlıkta aydınlığın, ışık ve gölge oyunlarının, bunaltıcı ütopyalı animasyon çevre düzenlemelerinin, labirentlerin, aynaların, gerilimli bükülüp giden merdivenlerin, bakımsız eğri bükürü sokakların, üzerinde duman salınan mimari biçemlerin sineması olan "dışavurumcu" sinemanın içinden şu filmler öne fırlıyor: Fritz Lang-Dr. Mabuse Metropolis (1926), Dr. Mabuse'un Vasiyetnamesi (1933); Dali-Bunuel ikilisi-Endülsü Köpek (1928); Robert Wiene-Dr. Caligari'nin Odası; J. Whale-Frankenstein (1931), Frankenstein'in Nişanlısı (1935); Carl Dreyer'in filmleri vb. Aşağıda ünlü klasik "Dr. Caligari'nin Odası" ayrıca yer almakta.

#### FİLM: DR. CALİGARİ'NİN ODASI

YÖN.: Robert Wiene

**YORUM:** Wiene'in bu ünlü filmi Dreyer'in filmleri gibi perdenin mimariden heye-



can uyandıran öge olarak yararlanmasının ilk tutarlı örneklerindedir. Filmde görkemli dikey dekorlarla, stüdyolarda yeniden yaratılmış bir büyük kent ortamında, gölge ve ışığın yarattığı labirentler arasında kuşku, korku, terör çılgıncasına kol gezmektedir. Filmdeki delinin kafasından bakınca "Caligari" nin kesik kesik kumaşlar üzerine boyanmış sokakları ve cepheleri parçalanıp darmadağın olmuştur, çatılar çarpılıp sarkmıştır. Kullanılan mekanlar dayanıksız, devrilliverceklermiş gibi görünmesine karşın sığınak, sakin, ağır ve üç boyutludur.

#### II-D. Savaş Dönemi:

Bu yıllarda genel olarak sinema bir durgunluk yaşayıp, kendi türünü "savaş filmi" oluşturmaktan öteye pek gidemediyse de özellikle ABD'deki bir önemli yönetmen, 30'larda gelişen dışavurumculuğu mekansal anlamda da 40'lı yıllara taşıyarak çok önemli yapıtlar ortaya çıkardı. Bu büyük sinemacı Orson Welles idi. Aşağıda Welles'in 1941 yapımı başyapıtı "Yurttaş Kane" yer almakta.

#### FİLM: YURTTAŞ KANE

YÖN.: Orson Welles

**YORUM:** Bu önemli filmde kurgu, mekan olarak kullanılan yazı işleri odası, toplantı salonu, eskimiş yılan gibi abajurlarla, sağa sola atılmış şişelerle doludur. İnsanda elle dokunuyormuş duygusu uyandıran çalışma odaları uzaysal bir kıvrım taşıyor. Aynalı odalarda aynı olayın hem nesnel hem de öznel açıdan verilmesi, olaya karışan kişinin başkalarına seyrederken seyredilişi, kendini birşeyler götürürken görüşü, kendisi için varlığının aynı anda başkası için varlık oluşu ve ikisini de yaratmakta olan kameranın gerçeğin algılanışını sorgulayan bakış açısı benzersiz bir sinema evreni yaratır.

#### II-E. Savaş Sonrası Yeni Akımlar:

2. Dünya Savaşı insanları, toplumları, sistemleri ve yaklaşımları kökünden sarstı, değiştirdi. Savaş sonrası insanları artık büyük yükü geride bırakmış, yorgun, bitkin ama yine de geleceğe umutla bakan insanlardı. Artık sanat, yaşananların öğrettiklerinden ötürü daha gerçekçi ve bireysel olmaya başlamıştı. Ve bunun yansımaları kendini sinemada "Yeni Gerçekçilik" "Yeni Dalga" gibi öncü ve köklü birtakım akım ve yaklaşımlarla gösterdi. Ayrıca savaş sonrası geride bırakılan ağır bunalımlardan ötürü yıpranmış, yorulmuş insanlar "eğlence", "dans" ve "müzik" kavramlarına dört elle sarıldılar ve daha önce de başarılı bazı örnekler vermiş olan "müzikal sinema" bu yıllarda tam bir altın çağı yaşadı.

#### II-E.1. YENİ DALGA

Savaş sonrası Fransa'da ortaya çıkan "Yeni Dalga" ile birlikte anlatımdaki klişeler, dildeki kalıplar kırılarak, değişik ve özgür anlatım biçimleri denenmeye başlandı. Bu yeni ve köktenci akımla artık sinema, salt bir eğlence aracı olmaktan çıkarak bir yaşam kesitini gerçeğe en yakın biçimde ele alıp işlemeye başlar. Yeni Dalga'nın mekan anlayışına getirdiği yenilik te oldukça çarpıcıdır. Bu dönemde artık belli bir yerde geçen bir sahnenin arasına bambaşka yerlerde çekilmiş planlar konur, zaman ve mekan bütün boyutlarıyla aynı saniyelerde ele alınır. Böylece tiyatroyun zaman ve mekan birliğinden esinlenmiş eski montajın dar sınırları parçalanır, yönetmenin eline geçen zengin malzeme sinemayı daha çok bağımsızlaştırır. Öyle ki bir sahnenin belli bir mizansenle filme çekildikten sonra, aynı planın üstüste birkaç defa tekrar edilmesi bir ifade aracı olarak film

diiline katkıda bulunur. Yeni Dalga'nın büyük ve önemli yönetmenleri ve bazı filmleri şunlardır: Alain Resnais-Hiroşima Sevgilim (Yeni Dalga'nın ilk başyapıtı)-Geçen Yıl Marienhad'da, Muriel; J. L. Godard-Serseri Aşıklar; Truffaut-Sıfır Noktası: Claude Chabrol-Zehirli Çiçek; Roger Vadim- Tehlikeli Aşıklar; L. Malle E. Rohmer vb. Aşağıda bazı film örnekleri ayrıca ele alınmakta.

#### FİLM: MURIEL

YÖN.: A. Resnais

**YORUM:** Yeni Dalga'nın başyapıtlarından "*Hiroşima Sevgilim*" filmiyle yepyeni bir kurgu tekniği, şiirsel ve zaman üstü bir anlatım deneyen büyük yönetmen Resnais, Yeni Dalga'nın psikolojik ve gerçekçi bakış açısını bu filmde de aynen sürdürerek, modern bireyin kopmuşluğunu, kendine ve topluma giderek yabancılaşmasını (savaş sonrası gelişen teknoloji ve sanayinin de desteğiyle) mimarlık diline çevirerek ele alır. Filmdeki Boulogne kenti tıpkı Hiroşima gibi "*yeniden yapılmış*" ve belleğini yitirmiş bir şehirdir. Yabancı'nın biri şehir merkezini sorar... "*İşte burası ya*" karşılığını alır. Filmin şehir esprisi içinde ortaya koyduğu gerçek, bir organizma olarak toplum için de aynen geçerlidir.

#### FİLM: SERSERİ AŞIKLAR

YÖN.: J. L. Godard

**YORUM:** Yeni Dalga'nın en radikal, burjuva karşıtı ve pekçok yorumcuya göre de en başarılı yönetmeni Godard'ın "*Serseri Aşıklar*" adlı önemli filmi Yeni Dalga özelliklerini en fazla içeren filmlerendir. Alabildiğine serbesttir anlatım, özgür kurgu, doğaçlama tarzı bir oyun ve en önemlisi Paris'e bir belgesel gibi yaklaşım söz konusudur. Ayrıca filmde zaman ve mekan birliği pek duyumsanmaz. Eski montajın zaman yitiren, film akıcılığını köstekleyen fazlalıkları atılır. Yalnızca öznenin asıl eylemi üzerinde durulur, ana noktaların arasındaki duruk bölgeler gösterilmez. Oyuncu Belmando bir binaya gireceği zaman kapıyı açar, koridoru geçişi gösterilmeksizin doğrudan odanın içinde olur. Aynı Belmando bir yatağın üzerinde otururken aynı zaman akışı içinden bunu izleyen planda pencerenin yanında görülür. Yataktan pencereye gidişi yönetmence gereksiz bulunup gösterilmez. Böyle bir montajın en büyük yararı filmi gereksiz mekan çekimlerinden kurtarıp sadeleştirmesi, ana fikir ve mekanlar üzerinde durulmasını kolaylaştırmasıdır.

#### II-E-2. İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ

Savaş sonrası faşizmin baskısından kurtulan italyan sinemacılar, Fransız doğalcılığının, Sovyet toplumcu sinemasının, İngiliz Belgesel Okulu'nun deneyimlerinin, İtalyan yazımındaki "*Verismo*" akımının savaş sonrasındaki İtalyan toplumunun bütün sorunlarına uygulanmasıyla doğan "*Yeni gerçekçilik*" akımını yarattılar. Zavattini ve Rosselini önderliğinde başlayan akımın konuları faşizmin baskı dönemindeki yaşam, savaş, direnme eylemi, karaborsa, işsizlik, gecekondu, güneyleki toprak sorunu vb.dir. Doğal olarak artık doğal bezemler, dış çekimler önem kazanır. Konunun işlenişine uygun olarak toplu çekimler, boy çekimleri öne çıkar. Sürekli bir yakın çekim filmlerin en önemli motifi olan "*çevresi içinde insan*" duygusunu bozar, yok eder. Bu yüzden kişiler perdenin çerçevesi içinde, duvarlar, raylar ya da diğer "*mekansal sınırlamalar*" la daha küçük çerçeveler içine sokulur. Akımın ünlü adları ve bazı filmleri şunlardır: Zavattini; Rosselini-Roma Açık Şehir (Yeni Gerçekçiliğin ilk başyapıtı), İtalya'da Yolculuk; Vittorio De Sica-Bisiklet Hırsızları; Visconti-Günahkar Gönüller; Castellani; Antonioni; Fellini, vb.... Aşağıda bazı film örnekleri ayrıca bulunmaktadır.

#### FİLM: ROMA AÇIK ŞEHİR

YÖN.: R. Rosselini

**YORUM:** Ünlü yönetmen Rosselini'nin Yeni Gerçekçiliğini ilk başyapıtı sayılan bu filmi, savaşın yarattığı bozgunu yerinde saptadığı görüntülerle aktarır. Film, yalın, irkiltici kasaba görüntüleri ile akımın "*gerçek görüntü-mekan*" tutkusunu yansıtır. Rosselini durağan, yalın ve berrak bakışıyla otantik ve süsten arınmış, doğal bir mekan kurgusu ve bütünüyle doğal bir sinema yaratır filminde.

#### FİLM: BİSİKLET HIRSIZLARI

YÖN.: V. De Sica

**YORUM:** Bu önemli filmde konu Roma'dır, ama aynı yıllarda Hollywood'da "*Aşk Çeşmesi*" gibi turistik filmlerde gösterilen Roma değildir. Boş, bakımsız araziler halinde uzanıp giden Tiber kıyıları, tarlalarda gecekonduların arasından bitveren dev sosyal konutlar, bu konutların minicik dairelerinde oturan ailelerin bitmez bilmez sorunları, açlığı, yoksulluğu, sıkışmışlık duygusu, koyu, kara, umutsuz bir görünüm, karamsar bir saptamalar dizisi vardır. Filmin ana mekanı Roma'nın öteki, yani kara, arka yüzüdür.

#### II E-3- MÜZİKAL SINEMA

Müzikal oldukça renkli bir sinema türüdür ve genelde Amerikan sinemasına özgüdür. Dans kavramı, filmde sürekli bir devinimi, hareketi getirir. Bu da giderek kamerayla birlikte sanatçının tüm çevreyi, çevredeki her ayrıntıyı dolaşması, yaşaması ve izleyiciye sunması demektir. Özellikle ekonomik kriz ve savaşın bunalımını aşmaya çalışan insanlardan, gerçeklik, neşe ve eğlence aramaya başlayan insana doğru bir kayış görülür. Bu da müzikal sinemanın bu yıllarda (50'ler) altın çağını yaşamasını sağlar. Bu dönemde türü sayısız örnekleri içeren Fred Astaire-Ginger Rogers ikilisinin filmleri, Nicholas Ray'dan Johnny Guitar (bir iç mekan western müzikali), Robert Wise'den Batı Yakasının Hikayesi, vb... bazıları öne çıkar.

#### II F- Sinemanın Değişen Yüzü

60'ların sonlarıyla birlikte dünyada yaşanan ciddi toplumsal-siyasal değişimlere paralel olarak bir kitlesel sanat olan sinemada da önemli gelişmelere ortaya çıkar. Özellikle savaş sonrası gelişen yeni akımlarla gelen "*anlatım sınırlarını zorlama*", "*gerçek mekanlar ve öyküler kullanma*", "*bireysel ve özgün sinema dili yaratma*" kavramları bu dönemde iyice öne fırlar ve yerleşir. Yeni sinema, eski yeni tüm olanaklardan yararlanarak "*alıcının*" gerçekten "*alıcı kalem*" olarak kullanılmasından yanadır. Alıcı dış dünyayı bozmadan, çarpıtmadan saptar, ama dış dünyanın gerçeğini sinemacı yorumlar. Kurgunun amaç değil araç olarak kullanılması görsel-işitsel karşı sürümün, salt kurgudan daha büyük ağırlık kazanması benimsenir. Kamera artık derinlik kaygısıyla stüdyo ışıklarına, koşullarına köle olmadığı için dışarda, insanın yaşadığı her yerde kullanılabilen oyuncak haline gelir. Dev vinçler, metreler süren kaydırmalar yerine 16 mm.'lik kameralar, teleobjektifler, sinema dilinde, giderek sinemasal mekanda sınırların ve kalıpların daha da genişlemesine olanak tanır. Öte yandan özellikle 70'lerle birlikte gelen büyük teknolojik gelişmeler de, aslında ilk örnekleri 20'lerde "*Dışavurumculuk*"la verilen "*Fantastik*" sinemayı, özellikle "*Bilim-Kurgu*" sinemasını öne çıkarır ve giderek tüm dünya bir tür olarak bu sinemayı benimser.

#### II F-1- Bireysel Sinemaya Doğru

Daha önce de belirtildiği gibi savaş sonrası akımlardan aldıklarını geliştirerek kullanan sinemacılar 60'lar ve 70'lerle birlikte artık tek tek yönetmenler özelinde özgün-bireysel anlatım biçimleri ve giderek mekansal kullanımlar yaratmaya başladılar.

#### II F-1-a - AMERİKAN SINEMASI

ABD'de ilk kez kendilerini "*Özgür Sinemacılar*" olarak adlandıran grubun 60'da yayınladığı öfkeli bildiriyle gerçekleşen geleneksel sinemaya başkaldırı bu dönemde çok önemli bir genç sinemacılar kuşağını ortaya çıkarır. Robert Altman, Sydney Pollack, Woody Allen, Martin Scorsese, F.F. Coppola, vb... Ayrıca Orson Welles gibi 40'lı yılların bazı büyük yönetmenleri de bu dönemde üretmeye devam ederler. Aşağıda onun 68 yapımı önemli bir filmi yer almakta.

#### FİLM : DAVA

YÖN.: Q. Welles

**YORUM:** Welles bu filmde bazı ayrımlarda durmadan gezinen, bazılarında ise kısa telaşlı kesimlerle yetinen bir alıcı kullanarak kıpırtılı mekan elde eder. K'nın apartmanının cephesindeki beton blokların çıkıntılarını çapraz çekimde bir çift şimşek aydınlığı gibi görünür. Tamamen ayrı yerler (banka, mahkeme, katedral, ressamın kafesi gibi) bir tek yığın içinde ortaya çıkar. Welles aynı anda mekanı çözer, karıştırır ve yığır. Tek tek her uyumsuzluktan yararlanır.

#### II F-1-b- İTALYAN SINEMASI

Amerikan sineması böyleyken Yeni Gerçekçilik sonrası İtalyan Sineması'nda yine hepsi birbirinden özgün büyük yönetmenler çok önemli ürünler verdiler. Bunlardan bazıları şunlardır : M. Antonioni-Kamelyasız Kadın, Çılgılık, Gece, Kızıl Çöl; Pasolini - Dilenci : Bertolucci - Prima Della..., Son İmparator; Fellini-Sonsuz Sokaklar, 8 /2, Ve Gemi Gidiyor, Amarcord; Taviani Kardeşler, vb... Aşağıda bazı örnekler yer almakta.

#### FİLM : GECE

YÖN.: M. Antonioni

**YORUM:** Dönemin en büyük İtalyan yönetmenlerinden olan Antonioni, "*Yabancılaşmanın Sinemacısı*" dir. Ve hep bu kavramın altını çizen tekniklerbenimsemiş; toplumu, bireyi, fiziksel çevreyi ve yaşanan mekanı hep bu olumsuzlamanın bir nedeni olarak kullanmıştır. Sinemacının bu filmde de bir adam, düzgün, parlak ve bol çizgili bir kanser kliniğinde ölmektedir. Bu bir mimari eğitilemedir. Çünkü işlevsel akılcılığımız insan acısını olduğundan daha az çarpıcı gösterme çabasıdır. Filmde ütöpik modern mimariyi bazen iyice

çirkinleştiren insan kafasını görürüz. Onun bu kötüleme eğilimi özel olarak moderne karşı değildir. O toplumun çoraklaşmasına karşıdır.

**FİLM : 81/2**

**YÖN. : Fellini**

**YORUM :** Büyük yönetmen Fellini de dönemin tüm diğer sinemacıları gibi tümüyle kendisine özgü, özellikle açık mekan ve kitle konusunda duyarlı, kurgu hatta fantastik mekanlardan alabildiğine yararlanan bir sinema evreni yaratır. Yönetmenin tüm filmlerindeki tedirginlik duygusu, "81/2" un da kapalı çemberlerinde hem yürüyüp hem düşünen insanların çevresinde dolaşan, atılan, dalan alıcı hareketleriyle sağlanır. Filmdeki en etkili mimari kitle, dev bir roketin çevresine kurulmuş iskeledir. Çevrilmemiş bir film için yapılmış bir dekordur bu.

## II F-2- YENİ SOVYET SİNEMASI

Başından beri tüm Avrupa Sineması'ndan çok farklı bir gelenek ve yaklaşıma sahip olduğu için ayrı bir bölüm olarak ele alınan ve 1920-1930'larda Vertov, Eisenstein, Pudovkin ve Dovçenko dörtlüsüyle başlayan Sovyet Sineması, uzun yıllar yaşadığı durgunluktan 1960-70'lerde görkemli bir şekilde uyanır. Artık yeni Sovyet Sineması dünyaya pencerelerini açar ve hızla gelişerek mekan kurgusunda da büyük atılımlar yapar. Yeni sinemanın bu dönemde yetiştirdiği önemli yönetmenler ve bazı filmleri şunlardır: S. Bondarohuk - Savaş ve Barış; Poplavskaya - Cemile; büyük yönetmen A. Tarkovsky-Stalker, Solaris, Nostalghia: E. Klimov, Mikhalkov Kardeşler, Koncalovski, vb. Aşağıda Tarkovsky'den bir örnek yer almakta.

**FİLM : NOSTALGHIA**

**YÖN. : A. Tarkovsky**

**YORUM :** "Nostalghia", 70'lerde giderek 80'lerde eserler veren ünlü yönetmenin 1980 yapımı yeni denebilecek çok önemli bir filmidir. Filmin kahramanı Garçakov'un çok yönlü yolculuğu, içsel gelgitleri, ruhsal göndermeleri, ruhsal dönüşümleri simgeleyen olağanüstü mekanlarda geçer. Film çoğunlukla geceleri geçer. Yıkık ama görkemini koruyan bazilikalar, sisler içinde beliriveren köprüler, suların içinde yavaş yavaş beliren sıcak kaynakların içinde banyo yapan insanların loş manastır avluları, uzayıp giden kemerli koridorlar, filmin mekanlarından bazılarıdır. Kameranın ağır ama çok hesaplı ve kendine güvenli hareketleriyle kavranan görkemli, ürkütücü bir dünya açılır önümüzde. Film sisin yavaş yavaş dağılmasıyla ortaya çıkan bir ölüm manzarası ile başlar. Giderek her bölümde arınmış, özellikle seçilmiş bir mekanlar dizisiyle karşılaşılır. Tarkovsky'nin mekanları, sanki her sahnenin çekimi için bulunabilecek en uygun mekanlar izlenimi verir seyirciye.

## II-F-3- FANTASTİK SİNEMA

Aslında ilk örneklerini 20'lerde "Dışavurumcu Sinema" da gördüğümüz "Fantastik Sinema" bazı başarılı örneklerle 70'lere kadar gelir. Ancak 70'lerden sonra özellikle 80'lerde büyük bir gelişmeyle atağa geçer ve artık adeta bir "Fetiş tür" haline gelir. Çok büyük bir izleyici kitlesi olan "Fantastik Sinema" bir bakıma altın çağını yaşamaya başlar. Bugün de etkisini ve izleyicisini hiç yitirmeden süren bu sinema türü de kendi içinde bazı alt açılımlara sahiptir. Aşağıda bu açılımlardan bazıları, mekansal açıdan da öne fırlayan bazı film örnekleriyle birlikte verilmektedir.

### II.F-3-a DOĞAÜSTÜ YETENEKLER, DÜŞLER, KÖTÜ RUHLAR

Adından da anlaşıldığı gibi olağanüstü bazı güçlerin ve ruhların konu edildiği türde doğal olarak kullanılan mekanlar da bu güçlerden ve ruhlardan gereken etkiyi alırlar. Bir odanın tavanı uçabilir, camları birden kırılabilir, mezarlar kendiliğinden açılabilir, ya da evin çatı odası her tür korku ve gizim toplandığı odak haline gelebilir. Türün mekan kurgusu açısından da önemli bazı örnekleri şunlardır: Nicholas Roes - Karanlığın Gölgesi; Erian de Palme - Günah Tohumu; Irvin Kerscher - Laure Mars'ın Gözleri, vb...

### II.F-3-b FELAKET FİMLERİ

Fantastik sinemanın bu türünde ise büyük felaketleri yansıtan büyük yıkımlar ve bunları karşılayan özel teknikler, maket çalışmaları öne çıkar. Deprem, yangın, deniz kazası gibi çeşitli doğal felaketlerin konu yapıldığı bu türün filmleri özellikle dekor alanında çok özenli bir çalışma gerektiren "back ground" tekniğini alabil-

diğine yaygın bir şekilde kullanır. "Back ground" trükaaj, sabit dekorlar önünde uygulanır ve geri plana böylece sözkonusu yangın, deprem gibi zor durumlar kolayca getirilebilir. Bu teknik kullanımı gereği ancak (hassas maket çalışmaları) gelişmiş bir teknolojinin ürünü olabilir, bu nedenle de tüm diğer "fantastik sinema" türleri gibi daha çok ABD'de yer edinip yaygınlaşmıştır. "Poseidon Macerası" ve "Cehennem Kulesi" bu türün önemli örneklerindedir.

## II. F-3-c AÇIK HAVA FANTASTİĞİ

Hemen tümüyle dış mekanlarda, doğanın ya da kentin tam içinde ama büyük ölçüde hep açık havada, mekanlarda çekilen ve bu yönüyle de kendine özgü bir estetiği olan "fantastik" filmlerin oluşturduğu bir tür olarak ele alınabilir. Steven Spielberg - Kutsal Hazine Avcıları, Bela; John Boorman - Zümrüt Ormanı, vb... bu türün öne fırlayan filmleridir.

## II F-3-d- BİLİM KURGU SİNEMASI

Genel olarak görsel etkiler, çekim hileleri, maketler, yapay dekorlar fantastik sinemanın temelini oluştururlar. Ama özellikle bilim-kurgu düşsel mekanlara dayalı oluşuyla sahne tasarımına yeni olanak ve sorunlar sunmuştur. Bu sorunlar çokluk teknolojinin sağladığı yeniliklerle çözümlenmiş, böylece de genelinde "Fantastik Sinema", özeleinde ise kendi içinde belli bir mantıksallığı, bilimselliği ve uzaysal öngörülerini olan "Bilim-Kurgu Sineması" özellikle son yıllarda (70'ler, 80'lerde) büyük atılımlar yapmıştır. Hatta özellikle tekniğiyle sinemanın dayandığı son noktanın "bilim-kurgu" olduğunu söylemek bile mümkündür. Aşağıda bu türün bazı önemli örnekleri yer almaktadır.

**FİLM : METROPOLIS**

**YÖN. : Fritz Lang**

**YORUM :** Sinemanın en büyük "imaj" yaratma ustalarından olan Lang, ilk bilim-kurgu başyapıtı sayılan filminde, dekor, mekan, ışık, gölge, kurgu gibi öğeleri çok ustaca kullanır. Film, gelecekteki toplumu zenginler ve işçiler diye ikiye ayırır. Zenginler dev binaları, birbirini kesmeden akıp giden yolları ve konforuyla üstte yaşarken, yoksullar sürekli yerin altında yaşamaya mahkumdur. Lang'ın ustaca kurduğu dev boyutlu dekorlar, büyük kenti zenginlik ve konforu simgeleyen düz geometrik, net çizgili bir dekorla, yer altının yoksulluğunu simgeleyen ve günümüzün kimi bilim-kurgu filmlerini anımsatan basık, belirsiz ve pis mekanlar-dekorlar arasındaki çelişki filmin ana plastiğini oluşturur. Film ayrıca, temel bazı sorunlara içerikli bir yaklaşım getirerek, çağdaş bilim-kurgunun çok tipik bir özelliğini 60 yıl öncesinden kullanmıştır.

**FİLM : 2001 UZAY YOLU MACERASI**

**YÖN. : Stanley Kubrick**

**YORUM :** Film, artık bu dünyanın çok ötesinde evrene, uzaya, uzayın sonsuz boşluğuna el atmıştır. Yönetmenin yerçekiminden kurtulmuş, boşlukta yüzen nesnelere saptadığı kamerası, sanki kendi de yerçekiminden kurtulmuşçasına bir hafiflik, oynaklık taşır. Her sahne bir önceki ya da sonrakiyle ilgisiz biçimde kendi içinde anlamlıdır. Film her sahnenin adeta kendini izlercesine uzadığı, narsist bir yaklaşıma sahiptir. Renklerin, hacimlerin, boşluk/nesne, boşluk/uzay gemisi ya da insan kontrastlıklarının kullanılışı yüksek bir plastik düzeyde gerçekleşir.

## BİLİM KURGU'DA SPIELBERG EKOLÜ

Bilim-kurgu sinemasına büyük katkıları olan ünlü yönetmen Spielberg hem kullandığı teknikle, hem de özgün ve farklı yaklaşımıyla çok önemli bir yere sahiptir. Onun filmlerinde o güne değin geçerli olan "tehlikeli uzaylı" imajı "korunacak dost uzaylı" imajına dönüşür. Bu bağlamda bol ışıklı, genelde açık mekan çekimleri ağırlıklı, ışık ve ses efektleriyle çok zenginleşen, yumuşak ve insancıl mesajları olan filmlerinden en önemlileri "Tehlikeli İlişkiler" ve "E.T." dir.

## II.B-1 DEVRİMİN SOVYET SİNEMASI

Sovyetler Birliği'nde yaşanan büyük toplumsal değişimler (1917 devrimi ve rejim değişimi) kendi sinemasını ve sinemasal mekanını yarattı. Eisenstein, Pudovkin gibi önemli rus yönetmenler devrim sinemasını oluşturdular. Eisenstein'in "Potemkin Zirhlisi", "Yaşasın Meksika", "Grev". "Fergana Kanalı", "Alexander Nevsky", "Korkunç İvan" gibi filmleri döneminin ve türünün çok önemli örnekleridir. Aşağıda devrimin Sovyet Sineması'nın bu en ünlü yönetmeninin 'sessiz' ama türünün en yaratıcısının sinemasal yaklaşımını çok iyi yansıtan bir filmi olan "Potemkin Zirhlisi" ndan önemli bir ayırım yer alıyor. □

## Pamukkale Koruma ve Geliştirme Projesi Kapsamında Hazırlanan Kuzey ve Güney Kapıları Ziyaretçi Merkezleri Projesi

**MİMARLIK** : Affan YATMAN Y. Mimar, Restorasyon Uzmanı  
Nesrin YATMAN Y. Mimar, Restorasyon Uzmanı

**KORUMA VE GELİŞTİRME PROJESİ** : Dr. Kamutay TÜRKÖĞLU Y. Mimar, Şehir Plancısı  
Dr. Ahmet UZEL Y. Mimar, Şehir Plancısı

**MÜHENDİSLİK** : Alhan GEDİK Y. İnşaat Mühendisi  
: M. Servet GÜLBEN Makina Mühendisi  
: Kemal GÜRAVŞAR Elektrik Mühendisi

Kültür Bakanlığı tarafından çalışmaları yürütülen Dr. Ahmet Uzel ve Dr. Kamutay Türkoğlu tarafından koruma ve geliştirme projeleri hazırlanan Pamukkale Kuzey ve Güney Ziyaretçi Kapıları Mimari Projeleri tarafımızdan 1993 yılında hazırlanmış ve 1993 yılı Kasım ayında her iki kapıda kullanıma açılmıştır.

Denetimli bir Ziyaret ve Ziyaretçi düzeninin kurulması için bir başlangıç noktası oluşturmak amacı ile planlanan bu yapıların tasarımında;

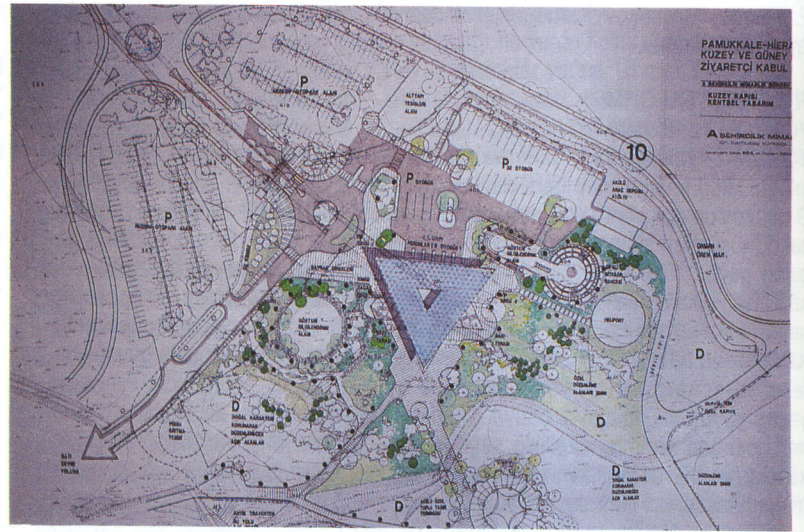
- İşlev ve çevre ile bütünleşmiş,
- Geçmişe Öykünmeden, günün gereksinimlerini karşılayan,
- Doğa tarihi değerleri bozmayan,
- Simgesel ve hemen algılanabilen,
- Çağdaş yapı teknolojisi kullanılarak zamanla yıpranmayacak, özgün ve kalıcı bir yapı olması temel ilkeler olmuştur.

Danışma, Yönetim, Banka ve Satış Üniteleri, Rehberlik, Dinlenme ve bekleme gibi hacimlerden oluşan ihtiyaç programı eşkenar üçgen bir saçak altında çözümlenmiştir.

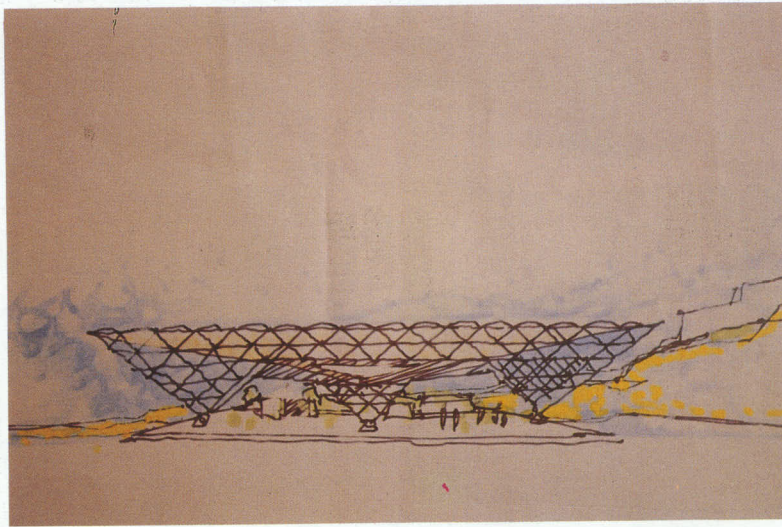
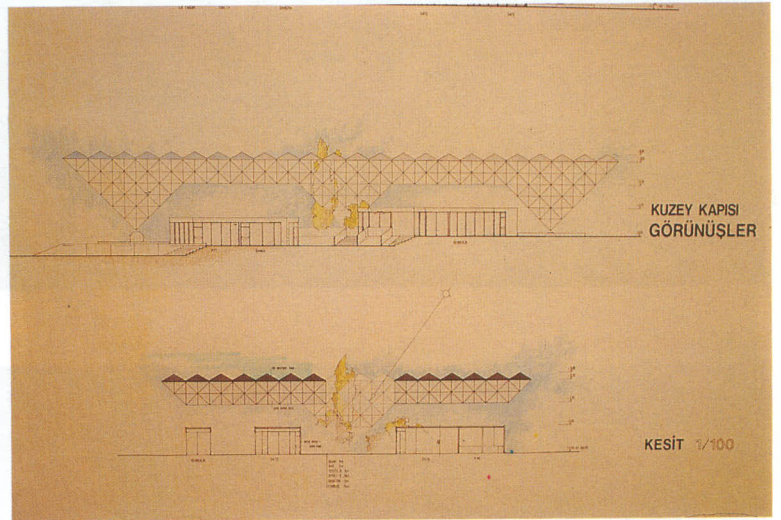
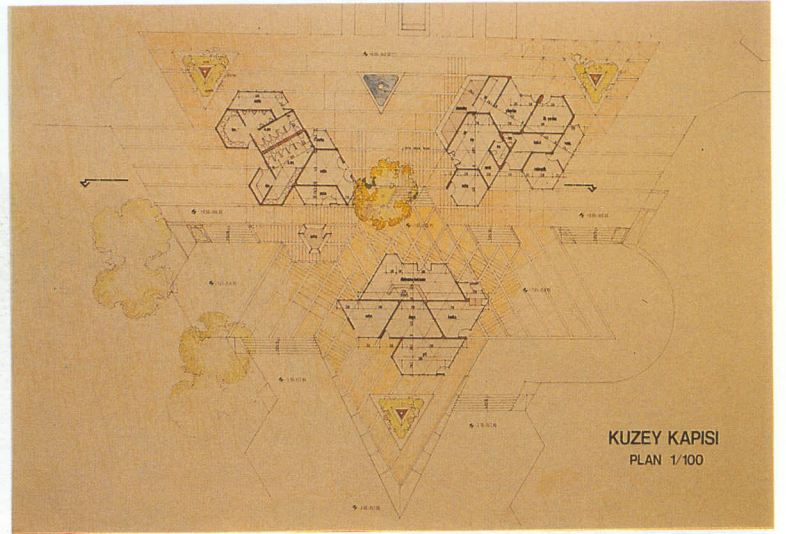
60 x 60 x 60 m. ebatlarındaki bir alanı örten eşkenar üçgen saçak üç köşesinden yere basan space frame ayakları ile bir bütün teşkil eden uzay kafes sistemiyle yapılmıştır. Saçak üstü görüntüyü kesmeyen, gölge sağlayan lamine cam ile örtülerek kitle etkisi hafifletilmiştir.

Saçak altında toplanan birimlerin kendi içlerinde klima yapılmasına karşın granit kaplı zeminde kullanılan su ve yeşil elemanlarla da saçak altında micro klima olanakları sağlanmıştır. Uç ana grupta toplanan birimlerde kullanılan İdare + Danışma - PTT + Banka + Kafe - Islak Hacimler) zaman ve uygulama kolaylığı sağlayan Trespa malzemesinde de üç ayrı renk kullanılmıştır.

Antik Hierapolis kenti ve travertenlerin oluşturduğu bir bütün ve Dünya Kültür mirası içinde bir yapı inşa etmenin zorluğu ve sorumluluğunu taşıyan bu kapılar çok geniş kapsamlı bir koruma projesinin hayata geçen ilk birimleridir.









# Şavkar

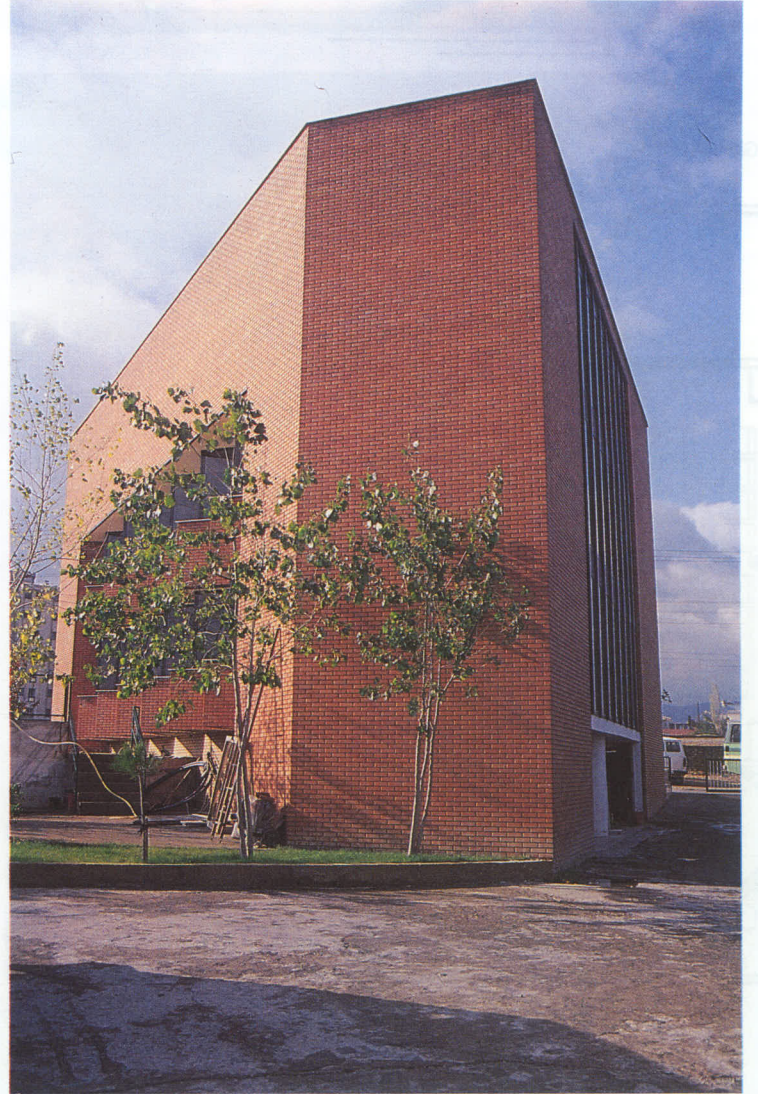
|                 |   |
|-----------------|---|
| İŞVEREN         | : İbrahim ŞAVKAR  |
| UYGULAMA        | : 1988  |
| MİMARLIK        | : Kamber ŞAHBAZ   |
| MÜHENDİSLİK     | : Tahsin ÇİNLİOĞLU (İnşaat)<br>Namık ÖNMUŞ (Elektrik)<br>Özhan DÖLEN (Makina) |
| YÜKLENİCİ FİRMA | : ROMEO MİMARLIK  |

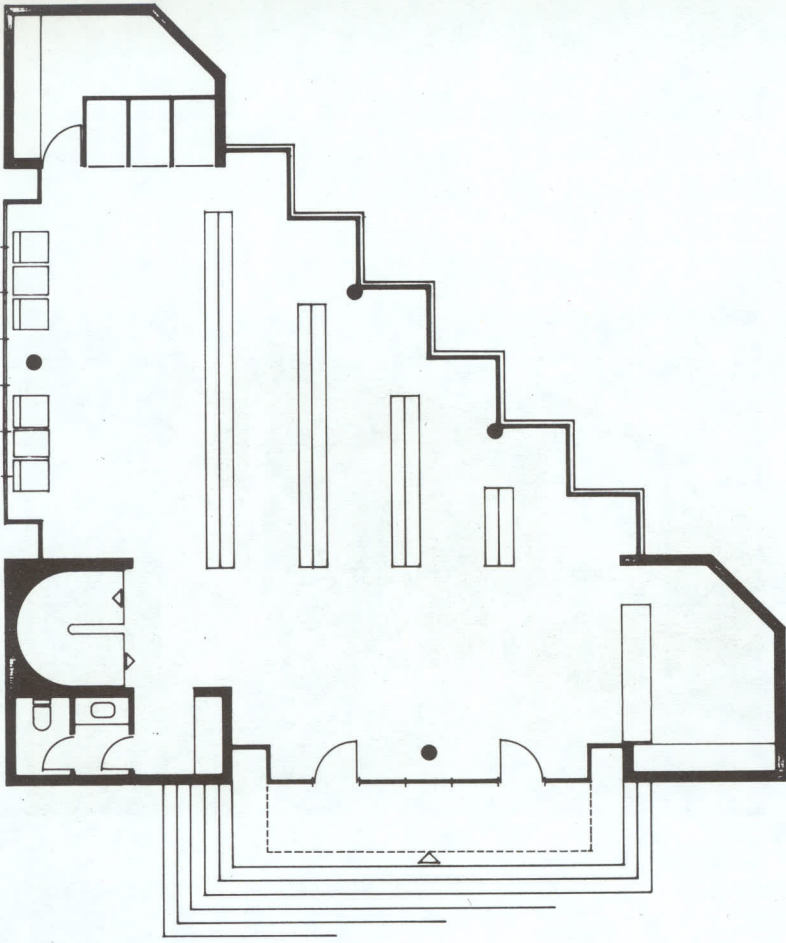
Aydın - İzmir ana arterinde, havaalanı kavşağından sonra bina yapılabilecek ilk yerde, bir başka deyişle şehri oluşturan ilk noktada Şavkar tesisleri konumlandırılmıştır.

Tesisin yer aldığı parselin ucundaki üçgen alana yerleştirilen yapıda amaç, firmanın ön yüzü olması ve tesisin reklam panoları ile değil gerçek bir yapıyla tanıtılmasıdır.

Kullanımdaki amaç, firmanın ürünlerini toplu olarak sunabileceğimiz, dış pazar temsilcilerine küçük defileler ve şovlarla tanıtım yapabileceğimiz bir yer oluşturmaktır.

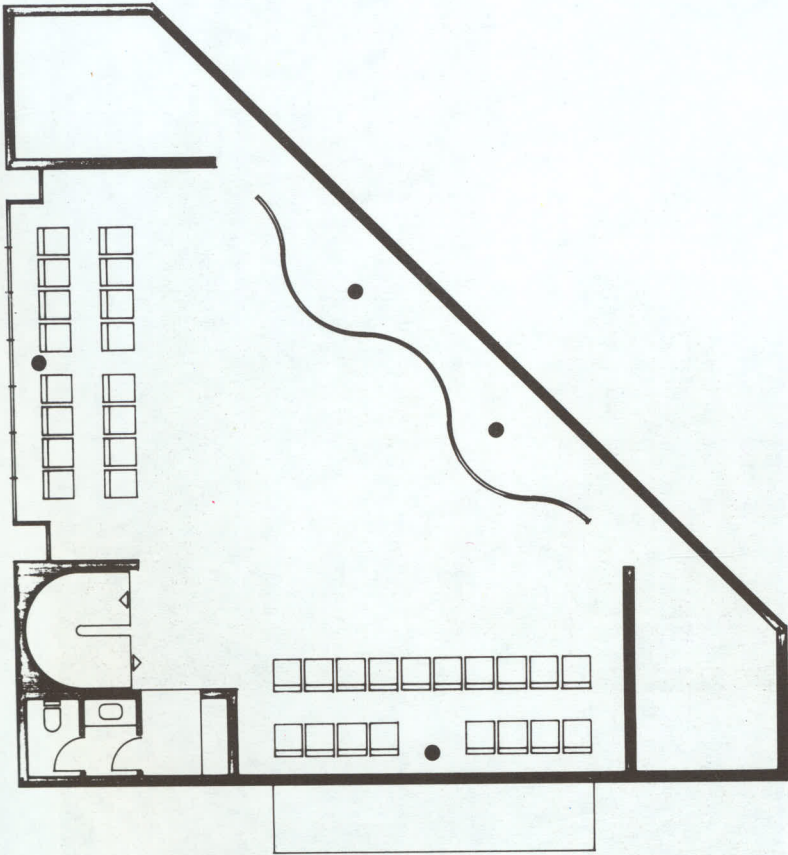
Bir merdiven ve üç salon katından oluşan bina farklı üç cephesiyle yalın bir bütünlük sergilemektedir.





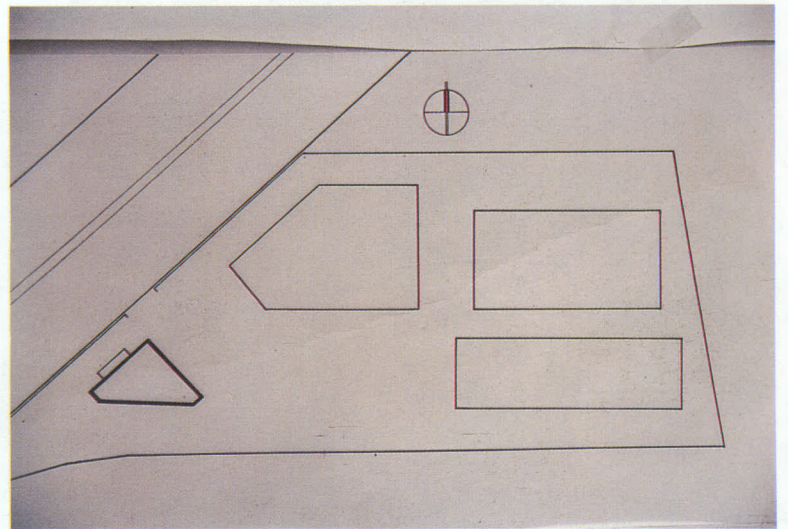
Giriş katı mağaza

0 0.5 1 2



2. kat defile salonu

0 0.5 1 2



Vaziyet Planı



# Postmodernizm Tartışmaları Üzerine Düşünceler

İlhan TEKELİ\*

## I. GİRİŞ

Günümüzde, özellikle sosyal bilimlerde yazınında, iki tür ifade sık sık kullanılmaktadır. Bunlardan birincisi başına "post" getirilerek kullanılan sözcükleri içermektedir; poststürktürel, postendüstriyel, postmodern, postmarksist. "Post" larla anlatılmak istenilen hem bir önemli değişme hem de bir süreklilik. Bir anlamda bir aşılma gösterilmek isteniyor. İkinci ise bir çok şeyin bittiğini ilan ediyor; tarih bitiyor, ideoloji bitiyor, humanizm bitiyor, avant-garde bitiyor, temsil (representation) bitiyor. Bu bitişlerle de kimi tükenişler anlatılmak isteniliyor.

Tüm bu sözcükler bir önemli dönüm noktasına geldiğini göstermek için kullanılıyor. Ama bu değişikliğin ne kadar köktenci olacağı tüm bilim sanat ve ahlak anlayışlarını değiştirip değiştiremeyeceği konusunda hemfikir olma sözkonusu değil. Buna rağmen hemen herkes olup biteni bir ölçüde de olsa ciddiye alıyor görmezlikten gelemiyor.

Postmodernizm tartışmalarının değer menine üç farklı kaynaktan su taşınıyor. Bunlardan; birincisi Daniel Bell örneğinde olduğu gibi gelecek bilim (Futurology) çalışmaları. Bu çalışmalar genellikle teknolojinin nasıl gelişeceği, bu teknolojik gelişmelerin ne tür bir toplum ve ne tür kapital birikim biçimleri yaratacağını ele alırken, bu postendüstriyel toplumların kültürlerinin nasıl olacağı üzerinde kestirimlerde bulunmaya çalışıyorlar. Bu kestirimler büyük değişiklikler öneriyormuş gibi görünse de birçok bakımdan büyük ölçüde bugünkü toplumsal yapının bir uzantısı olma niteliğini taşıyorlar. İkinci tür yaklaşımlar ise çoğunlukla bir görgül çıkış noktasına sahip. Sanat ve düşünce

alanındaki yaşanmakta olan oluşumları gözleyip, bu gözlemlerden giderek postmodernizm ne olduğu üzerinde genellemelere gidiyorlar. Jameson ve Giddens'te olduğu gibi. Genellikle saptadıkları bu özellikleri toplumların evrimine ilişkin olarak benimsedikleri bir kuramsal çerçeve içinde yeni bir aşama olarak sunmaktadırlar. Jameson, Mandel'in analizinden yararlanarak bu saptamalarını kapitalizmin üçüncü aşamasına oturtmaktadır. Giddens ise radikalemiş modernite diye adlandırmaktadır. Bu görgül olarak temelendirilmiş genellemelerin yeterli bir bütünlüğe sahip olduğu ya da tamam olduğu ileri sürülemez. Bu bakımdan postmodernizmin kapsamını belirlemede yeterli bir yaklaşım olup olmadığı eleştirilebilir. Üçüncü gruptakiler ise, doğrudan modernizmin bilgiye ve bilime yaklaşımını sorguluyorlar. Bilgiye ve bilime yaklaşımda bir kopuşu öneriyorlar. Bu kopuşun insanları duyguda düşüncede özgürleştirmeyi amaçladığı açık. Ama önerdikleri bilgiye yaklaşımı benimseyecek toplumların kendilerini yeniden üretip üretmeyeceğini sorgulamıyorlar. Böyle bir kaygı sorunsalları içinde yeralıyor.

Bu yazıda post modernizmin eleştirisi yapılmaktan çok, onun bir tanıtımı yapılmak isteniliyor. Bunun tanıtım yapılırken de daha çok üçüncü gruba sokulan yaklaşımlar üzerinde durulacak. Böyle bir tanıtım yapabilmek için önce modernist düşüncenin ne olduğu ve nasıl geliştiği üzerinde durulacak daha sonra da postmodernist düşüncenin özellikleri betimlenecek ve bunun öndegelen kuramcılarında Feyerabend, Lyotard ve Derrida'nın ele alışları üzerinde durulacaktır. En son olarak da post modernist düşüncenin kent planlaması üzerindeki yansımaları ele alınacaktır.

## II. MODERNİZMİN ÖZELLİKLERİ VE GELİŞİMİ ÜZERİNE

Modernizm bir aydınlanma projesi olarak ortaya çıkmış ve zaman içinde bazı değişmeler göstererek günümüze kadar gelmiştir. Aydınlanmacılık akılcı bilim anlayışıyla 18. yüzyılda insan düşüncesini dinin baskısından kurtararak özgürleştirme işlevini görmüştür. Ama akılcılık zaman içinde, nitelik değiştirerek bu özgürleştirici işlevini kaybetmesi yüzünden günümüzde eleştiri konusu olmaya başlamıştır.

Aydınlanma felsefesi; bilim, ahlak ve estetik alanlarını bir birinden yalıtması ayrı ayrı alanlar olarak ele almıştır.

Aydınlanma projesi temelde ister doğa bilimi olsun ister toplum bilimleri nesnel olarak kurulabileceğini kabul etmektedir. Bu kabul dış gerçekliğin tek bir doğru temsil biçimi olacağı inancına dayanmaktadır. Bu kabuller yapılmış her soruya tek bir doğru yanıt bulunacağı da kabul edilmiş olmaktadır. Gerçek başlangıçta, yeterli biçimde, yani tam bir nesnellikle temsil edilmese bile zaman içinde bilimin gelişmesiyle buna adım adım yaklaşılacak mutlak gerçeğe tam olarak ulaşılmaya bile çok yakınına gelinecektir.

Ahlak ve hukuk alanında ise Aydınlanma Projesi bu alanların evrensel geçerliliği olacak biçimde kurulabileceğini kabul etmektedir. Bunun kurulabilmesi ise insanların, evrensel, değişmez, ebedi özellikleri olduğuna ve bunların ortaya çıkarılabileceğine inanılmasını gerektirmektedir.

Aydınlanma sanata ise kendi iç mantığına göre kurulabilecek otonom bir alan olarak yaklaşmaktadır. Bu sanat alanında hem yakın çevresinden hem yakın geçmişinden farklı olma bilinci

bulunmaktadır. Baudelaire'in tanımlamasıyla hem geçici hem de kalıcı olmanın gerilimini taşımaktadır.

Aydınlanma projesi, bilime, ahlaka ve sanata ilişkin bu kabullerinin ve temelde insanın aklına güvenmenin, o zamana kadar görülenden daha özgür, daha eşitlikçi, insanların daha mutlu olacağı toplumların gelişmesine neden olacağını savunuyordu.

Bu kabullerin ortaya çıkardığı, üzerinde durulması gereken, bazı önemli sonuçlar vardır. Eğer insanların evrensel değişmez niteliklerine göre bir ahlak kurulabiliyorsa ve bilgi nesnel olarak ve akla dayanarak doğanın ve toplumun yasalarını ya da sıralarını açıklayabiliyorsa öncü elitlerin, plançıların, uzmanların vb.lerini topluma yol göstermeleri için gerekçeler var demektir. Bu yol gösterme evrensel olan değerleri gerçekleştirmek için bilgiye dayanarak, bilen kişilerce yapılacaktır. Bilgi ise sürekli gelişen temsil (representation) içinde birikerek gelişecektir. Bir kez bilginin birikerek gelişmesi kabul edilince ilerleme ve gelişme fikri modernizmin ana çizgilerinden biri olarak kendisini kabul ettirecekti.

Toplumda ilerlemenin, çoğunlukla da doğrusal bir gelişme çizgisinin benimsenmesi, toplumların evrensel kuramlarının belirlenmesini getiriyordu. Böyle üst anlatıların oluşması, tarihin öykü çizgilerine düzen getiren çerçeveler oluşturuyordu. Böyle çizgilerin varlığı, nesnel olduğu kabul edilen bilime dayandırılınca, bu çizgiye toplumların ilerlemeleri evrensel bir toplumsal amaç haline geliyor ve uzmanların bunu gerçekleştirmek için "araçsal akı" kullanmaları meşruiyet kazanıyordu. Bu ise bireylerin özgürlüğünün sınırlandırılmasını getiriyordu. Aydınlanmanın başlangıcında insan-

\* Prof. O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü Öğretim Üyesi

ları özgürleştiren akılcılık, bu şekilde zaman içinde "araçsal akıl" ya da "teknik akıl" haline gelerek onların özgürlüğünü sınırlayan bir nitelik kazanıyordu.

Modernizmi sadece bilgiye yaklaşımla kavramaya çalışmak, bu yaklaşımın toplumsal işlevlerini kavramamız açısından yeterli olmaz. Aynı zamanda da ne tür bir toplum içinde yer aldığına, bu toplum içinde ne tür işlevler gördüğüne de bakmakta yarar vardır. Modernizm belli özellikleri olan bir toplum içinde yar alıyor ve ondan etkileniyordu. Modern toplumu gelenekselden ayıran özellikler; hızlı değişme, bu değişimin tüm yeryüzünü kapsamaması, ve kendine özgü kurumsal yapılar geliştirmesiydi. Bu toplumda üretimde organik olmayan enerji kaynakları kullanılıyor, ürün metalaşıyor, ücretli emek ortaya çıkıyor ve nihayet ulus devlet doğuyordu. Bu toplumsal sistemin işlerliği için, bu ulus devletin sınırları içinde, bir dayanışma duygusu olan, hareketliliği yüksek, sürekliliğe sahip, kültürel homojenliği olan, birbirleriyle anonim ilişkiler içinde olan bireylerin oluşması gerekmektedir. Geleneksel tarım toplumundan, modern topluma geçebilmek için toplumsal ilişkilerin kısa aralıklı bir zaman ve mekandan, başka bir deyişle yerel bağlamından, koparılıp çıkarılması daha belirsiz daha aralıklı bir zaman ve mekan bağlamına yeniden oturtulması gerekir. Toplumsal ilişkilerin yerel bağlamdan kurtarılıp yeni ve yerele bağımlı olmayan bir zaman ve mekan bağlamına oturtulması demek, toplumdaki kişilerin eskiden bilmedikleri tehdit ve risklerle karşılaşması demektir. Toplumda bu yeni risklere karşı da yeni güvence mekanizmaları ya da yolları geliştirmek durumdadır. Bunun gerçekleştirilmesi için; güçlü bir geleceğe ya da ilerlemeye yöneliş, bu yönelme de yol gösterecek uzmanlıkların oluşumu ve bunlara yüklenen güven ile yeni bir insan ilişkileri kalıbı ve semboller sisteminin kurulması gerekecektir. İşte modernizmin bilime ve ahlak alanına yaklaşımının ulus-devlet aşamasını gerçekleştiren toplumun bu gereksinmelerini karşılamakta işlevsel olduğu söylenebilir.

Modernizm projesi de toplumsal gelişmeden etkilenerek bazı değişiklikler geçirmiştir. Tek bir temsil biçiminin (mode of representation) olduğu kabulü, dünyada sosyalist hareketin gelişimiyle birlikte gevşemeye başladı, onun yerini evrensellik savlarını da koruyan bir relativizm almaya başladı. Bir başka gelişme ise bilimin eylemin tek yol göstericisi kabul edilmesinin sonucu olarak ortaya çıktı. Bu inanç bilginin uygula-

mada başarılı olmasını gerektiriyordu. Oysa başarısızlık şu ya da bu şekilde ortaya çıkıyordu. Bu da geriye dönerek bilgiyi etkiliyordu. Uygulamada kullanılan bilgi başarısına yada başarısızlığına göre geriye dönerek bilgiyi etkilemeye başlaması sonucu geriye dönüşlü (reflexive) düşünce biçimi gelişmeye başladı. Bu aslında bilginin uygulamayı denetlemesini sürdürülebilmesi için gerekliydi. Ama bu bir anlamda da aklın öneminin azalması demekti ve modernizm bakımından önemli bir dönüm noktasını gösteriyordu. Böylece insan eylemlerinin, toplumsal gelişiminin sistematik bir bilgisinin kurulabileceği konusunda bir şüphe belirmeye başlıyordu.

Modernizmin bilgiye yaklaşımında değişimler olurken insana yaklaşımı da eleştirilmeye başlıyordu. İnsanın değişmez özelliklerinin ve özünün bulunacağı savu metafizik olduğundan sorgulanıyordu. Nietzsche böyle bir öz varsa, bu özün ancak Dionysus mitinde bulunabileceğini, bunun da "yıkıcı yaratıcılık" ve "yaratıcı yıkıcılık" olduğunu söylüyordu. Böyle olunca insanın kendisini olumlamasının tek yolu, eylem yapması isteğini açık hale getirmesiydi. Tabii ki böyle bir öz kabul edilince modernizmin teknik aklının yol göstericiliğine olanak kalmıyordu. Nietzsche aydınlanmanın insanları özgürleştirme çabasına daha çok estetiği öne alan bir stratejiyle katılmaya çalışıyordu. Ona göre sanat ve estetiğin iyi ve kötünün ötesine geçebilme gücü vardı.

Bu ve başka örnekler modernizmin zaman içinde gelişerek yeni değişmelerin tohumlarını taşıyor hale geldiğini gösteriyor. Postmodernizm de bu gelişmeler içinde doğuyor.

### III. POSTMODERNİZM DENİLİNCE ANLAŞILANLAR

Postmodernizm her türlü belirlenmenin karşısında vaziyet alıyor. İster zaman içindeki gelişmelere ilişkin üst anlatılardan olsun, ister bir bütünün parçası olarak görülmekten kaynaklanan olsun tüm belirleyici söylemler kuşkuyla karşılanıyor. Böyle olunca determinizmin yani belirlenmenin yerini birarada bulunma, bir yerel bağlam içinde yeralma ya da contextual analiz alıyor. Bir yapı oluşturma ya da sistem kurmanın yerine kolaj, montaj geçiyor. Bir toplulukta bütünlük, homojenlik, süreklilik ve belirlenimler görmenin yerini parçalanma, farklılık, belirlenemezlik, kaos, geçicilik ve süreksizlik görme alıyor.

Postmodernizm dış gerçekliğin nesnel ve kararlı temsil edilebileceği inancının bir aldaniş olduğunu kabul ediyor. Bu durumda epistemolojiyi reddederek onun yerine (hermene-

utic) yorumbilimi koyuyor. Bu dış gerçekliğin varlığını reddi anlamına gelmiyor. Post modernizm bu tartışmadan kurtulmanın yolunu metin üzerinde çalışmakta görüyor. Gör-gülü algılanan yerini okuma alıyor. Böylece epistemolojinin çözümlüğü ya da bitişi kabul edilerek, onun yerini metnin ya da söylemin yorumlaması alınca bunların herbiri ya Foucault'ta olduğu gibi "güç söylemi" ya da Lyotard'da olduğu gibi bir "dil oyunu" niteliğini kazanıyor. O zaman da bu metinlerden birinin diğerine üstünlüğü kalmıyor.

Nesnel gerçekliğin bilgisinin olamayacağı kabul edilince bu bilgiye sahip olmanın, aydına ya da elite yüklediği öncülüğün, yol göstericiliğin dayanağı kalmıyor. Onun belki de tek sorumluluğu soru sormaya, eleştirici olmaya indirgeniyor. Başkasının adına karar vermek olanağı kalmıyor, karar sahibine yani bundan doğrudan etkilenecek olana bırakılıyor.

Kararın başkasına bırakılması yalnız epistemolojinin ve temsilin tükenişiyle ilgili değil, aynı zamanda metafizik insan kavramının tükenişiyle de yakından ilgili. İnsan bilimi geliştirmek için yapılan yapısalcı çabaların, insanın evrensel değişmez özünün bulunabileceği düşüncesi metafizik olarak görülüyor. Bu noktaya gelince evrensel bir ahlakın kurulması ümidlerin de tükendiğini kabul etmek gerekiyor. İnsanın yaşadığı toplumda bir bütünlüğünün bulunduğu ve onun tarafından belirlendiği yadsınca kişinin benliğinin de kişinin parçalanmış deneyi içinde, çözüleceğini de kabul etmek gerekiyor. Bunun da bütünlüğü kalmıyor. Bu durumda kişinin uyum sorunlarının niteliği de değişiyor. Bütünlüğü ön plana çıkaran modern toplumda, kişinin yabancılaşma ya da paronoya duygusunun altında bulunması sözkonusu olurken, parçalanmayı ön plana çıkaran postmodern toplumun kişisi şizofrenik etkiler altında bulunacaktır.

Sanatta elitist dışı seçmeler meşrulaşmaktadır. Serbest Piyasa popülizminin beğenileri ön plana çıkmaktadır. Baudelaire'in modernizmi tanımlarken dayandığı geçici ile kalıcı arasındaki gerilimin kalıcı yanı ortadan kalkmıştır. Geçicilik, süreksizlik, parçalanma ve kaos yanı kalmıştır. Buna paralel olarak bir derinlik arayışı kaybı olmuştur. Yüzeysel razi olunmuştur.

Modernizmde bilim ahlak ve sanat alanları arasında bulunan aşılabilir ayrım postmodernizmde anlamını yitiriyor. Epistemolojinin yerini yorum bilim alınca ahlak alanı ile bilimin ayrımının da anlamı kalmıyor.

Postmodernizmin kabullerinin de toplumsal sonuçları vardır. Her türlü belirlenmenin karşısında bulunan postmodernizm tarih içinde belirlenmenin de karşısındadır. Toplumsal ilerlemeye olanabilirliğini kabul etmemektedir. Bu olayların ve olguların zaman içinde belli bir sırayı izlemesi zorunluluğundan da vazgeçmek demektir. İşte bu noktada postmodernizmin özel bir anlam kazanan terimi "historicity" ortaya çıkıyor. Belki de bu terimi anlatmanın en iyi yolu mekanda kolaj ne ise zamanda "historicity" o demektir. Zaman ve mekânın simetrik konumu kolaj ile simetrik hale getiriyor. Modernizm düşüncesi olayların ve olguların kronolojik sıralanışında kesinliği gerektirirken, postmodernizmin "historicity" kavramında zamandaki sıralamada böyle bir kesinlik aranmaz, anakronik ve zamanında olmayanların oluşturabileceklerinin bulunmasını sürdürmek ister. Historicity'de bir anlamda geçmişin günü kurmakta kullanılabilmesini içerilmektedir. Ama bu kullanışta tarihi olana bir üstünlük atfedilmez, ona özel bir saygı duyulmaz. Bu kullanış tarihi bir tür talan etmedir, ondan kopmanın ya da kurtulmanın yoludur.

Kısaca modernizme referansla özelliklerini tanımlamaya çalıştığımız postmodernizmi henüz gerçekleşmiş bir dönüşüm olarak görmek doğru olmaz, hatta böyle bir dönüşümün başladığını bile söylemek zordur, bunu böyle bir geçişin olanabilirliğinin farkında olmak diye yorumlamak daha doğru olacaktır.

### IV: ÜÇ POST MODERNİST; FEYERABEND, LYOTARD VE DERRİDA'NIN YAKLAŞIMLARI

Postmodernist düşüncenin gelişmesine katkıda bulunan çok sayıda düşünür arasından bu üçünün seçilmesi hem aralarında bazı farklılıklar bulunması hem de adlarına çok sık referans verilmesi yüzündendir. Bunları sırasıyla ele alalım.

Paul Feyerabend anarşist çizgideki bir bilgi kuramcısıdır. Feyerabend toplumları ve toplumda yaşayanları bilim de dahil tüm ideolojilerden kurtarmak istemektedir. Feyerabend bilime bir üstünlük tanınamakta birbirine rakip ideolojilerden herhangi biri olarak görmektedir. 17 ve 18. yüzyılda bilim aydınlanmanın ve özgürleşmenin bir aracı olmuştur. Önemli bir yarar sağlamıştır. Bu yüzyıllardaki yararı bugün de yararlı olmasını gerektirmez. Bugün devletle bütünleştiği için bu özgürleştirici işlevini kaybetmiştir. Bilim araçsal bir akılcılıkla kullanıldığı için köleleştirici bir işlev yüklenir hale gelmiştir. Bilim önermelerinin dıştaki gerçekliği

tekabül ettiği yani doğru olduğu iddiasında bulunmaktadır. Feyerabend'e göre bir ideolojinin doğruluğu savı onun doğmatik savunmasından başka bir şey değildir. Ayrıca insanların gerçeği izlemesi için bir zorunluluk yoktur. İnsanın yaşamı birçok başka düşünce tarafından da yönlendirilebilir. Gerçek (truth) sadece bunlardan biridir.

Feyerabend'e göre bilimin diğer ideolojilere üstünlüğü gösterilemez. Hem metodoloji kökenli savlarla bilimin mükemmelliği kurulamaz. Kuramların olgularla tekabülyeti sıkı bir şekilde kurulamazdır. Çünkü bizim olguları algılamamız büyük ölçüde kuramlar tarafından etkilenir. Kuramlar ancak başka kuramlara referansla varlıklarını korumaktadır. Bir teorinin geçerliliği daha kapsamlı bir kurama göre kurulmaktadır. Bu nedenle bir kuramın diğerine üstünlüğü gösterilemez. Bir kuram Popper'e göre yanlışlığı gösterilirse elenmektedir. Bu çok sıkı bir kuraldır. Feyerabend'e göre pratikte böyle bir elenme olmamaktadır. Gerçekte bilgi alanı birçok alternatif kuramın bir arada bulunduğu, birarada yaşadığı bir alandır. Yani herşey olabilmektedir. Bilimin metodolojik olarak mükemmelliği kurulamadığı gibi uygulamaya yol göstermekteki üstünlüğü de gösterilemez. Bu tarihteki bir çok örnek olaya bakılarak kolayca gösterilebilmektedir.

Bilimin bugün için görünürdeki üstünlüğü sahnenin pek işine gelir biçimde düzenlenmesi yüzündendir. Bugün eğitimde bilim bir yüz yıl önce dinin okutulduğu gibi okutulmaktadır. Devlet ile bilimin bu bütünlüğü ayrılmadan bilginin özgür gelişimi olamaz.

Dünyanın düşünce gelenekleri içindeki hristiyanlar, müslümanlar, rasyonalistler, marksistler, hatta liberalistler için tek bir gerçek vardır. Bunların hepsi bu tek gerçeğin egemen kılınmasını isterler. Onlar için tolerans bu gerçeğin dışında olanın bu gerçeğe gelmesi için güler yüz gösterilmesi demektir. Oysa tolerans, bu gerçekle, bu gerçeğin dışında olanların, birlikte yaşamasına olanak vermektedir. Feyerabend'e göre bir toplum bilim de dahil tüm geleneklere eşitlik sağlamalıdır.

Feyerabend bilginin üstünlüğü inancının aydınlarla toplumda ayrıcalıklı bir yer sağladığını belirterek relativizmin aydınların toplumdaki yerini tehdit ettiğine dikkati çekmektedir. Feyerabend'e göre temel kuramsal sorun akıl ile uygulama arasındaki ilişkiyi kaldırmaktır. Akıl ile uygulama arasındaki ilişkiyi kurduğunu söyleyen uzmanların kararları çoğu kez ön yar-

gılıdır, güvenilir değildir, dışarıdan denetlenmelidir. Özgür yargılama "gerçeğin ve uzman kanaatinin" üzerindedir. Bu nedenle bilim sokaktaki adam tarafından denetlenmelidir.

Jean François Lyotard Postmodern Durum adını verdiği bu konudaki tartışmalarda çok yankı uyandırmış olan kitabında dünyadaki en gelişmiş toplumlarda bilginin durumunu betimlemeye çalışmıştır. Onun için kitabına bu adı vermiştir. Lyotard'ın probleme temel yaklaşımını temsil krizini (crisis of representation) aşabilmenin yolunu aramaktır. Bunu temsile dayanan bilim pratiklerinden temsile dayanmayan pratiklere sıçrayarak yapmaya çalışmaktadır. Bunun için de dildeki incelemelere yani dilbilime (linguistic) başvurmuştur. Bunu yaparken de dilbilimin pragmatikini ön plana çıkarmaktadır. Lyotard'ın bilgi ve bilim bakımından temel görüşü, bir "consensus" arayışı olmayıp, bir paraloji (mantığa aykırı) pratiği olarak kararsızlıklar arayışı olduğu biçimindedir. Artık bilginin iç tutarsızlıklardan kurtulabileceğini ummamaktadır.

Lyotard bilimin sadece gerçeği (truth) aramadığını aynı zamanda da kendini meşrulaştırma söylemi oluşturduğunu söylemektedir. Bu işlevi felsefe görmektedir. Her modern bilim bir üst-söylemle (metadiscourse) kendini meşrulaştırır. Tinin diyalektiği, anlamın hermeneutiği, öznenin özgürleşimi ya da zenginliğin yaratımı gibi (grandnarrative) üst anlatılar bu işlevi yerine getirmektedir. Lyotard'a göre postmodernizm bu üst anlatılara kuşku ile bakmaktadır, bunlar çökmüştür. Bunun nedeni de metafiziğin ve üniversitenin krize uğramasıyla ilgilidir. Postmodern bilgi artık otoritelerin bir aracı değildir, farklılıklara duyarlılığı-mızı artırmakta, bizim ortak olarak kabul edilene uymayana tolerans gösterme kabiliyetimizi yükseltmektedir.

Lyotard bilgisayarlaştırılmış ve bilginin üretimini esas gücü haline geldiği, ulus devletin geçmişte toprağını korumada gösterdiği duyarlılığı şimdi bilginin kontrolünde göstermeye başladığı toplumdaki, meşrulaştırma işlevinin yerine getirilmesinde bilginin konumunu ele almaktadır. Bu işlev iki tür bilgi tarafından yerine getirilmektedir. Bilimsel bilgi tüm bilgi alanını kapsamamaktadır. Bununla yarışan, gelişen bir bilgi çeşidi daha vardır o da anlatı (narrative) dir. Bu ikinci tür bilgi geçmişte olduğu gibi günümüzde de işlev görmektedir.

Bilimin meşruluğu sorunu Platon'dan beri kanun koyucunun meşruiyetiyle ilişkili görülmektedir. Neyin doğru olduğuna karar verme hakkı, neyin

haklı (adil) olduğu kararını vermeden bağımsız kalamamaktadır. Yani bilim denilen dil ile ahlak ve politika denilen dil arasında bir iç bağlantı vardır. Günümüzde ise, bilim yeni teknolojiler yoluyla egemen güçlere daha da çok teslim olmuş durumdadır. Bilgi ve güç aynı sorunun iki ayrı yüzüdür. Bilgisayar çağında, bilgi sorunu daha çok hükümet sorunu haline gelmiştir. İşte bu olguyu analiz edebilmek için Lyotard yöntem olarak Wittgenstein'in başka bir amaçla geliştirdiği "dil oyunları" kavramından yararlanmaktadır. Dil oyunları ile kastedilen değişik söylemler türlerinin kuralları içinde kalarak sürekli bir mücadeleden sürdürülmesidir. Bu dil oyunlarının özelliklerini Wittgenstein şöyle tanımlamıştır; 1) dil oyunlarının kuralları kendi içlerinde kendi meşruluklarını taşımazlar, ama oyuncular arasında açık ya da üstü kapalı olarak üzerinde uzlaşmıştır, 2) eğer kural yoksa oyunda yoktur, kuraldaki en küçük değişiklik oyunu değiştirir. Kurala uymayan bir ifade ya da hamle oyuna dahil değildir, 3) her ifade oyunda bir hamledir. Konuşmak mücadele etmektir. Bu mutlaka kazanmak anlamında değildir. Bir hamlenin keşfedilmesinden alınan tad için de yapılmaktadır. Dil ve sözün gelişimi sürecinin arkasındaki kelimelerin, ibarelerin anlamının sürekli değişimini keşfi de büyük haz vermektedir. Ama bu haz bile bir tür başarıya bağlı olacaktır. Bir toplulukta heterojen öğelerden oluşan, değişik dil oyunları yer almaktadır. Bunlara dayanarak sadece yerel determinizmler oluşturulabilmektedir.

Meşrulaştırmada dayanılan toplumsal bağ ancak dil hamlelerinde ya da dil oyunlarında gözlemlenebilecektir. Bu gözlemi yapabilmek içinde topluma hangi temsili tasarım içinde yaklaşıldığına açıklık kazandırmak gerekecektir. Modern düşüncede genel hatlarıyla toplumlara iki farklı kavramsal betimleme biçimi vardır. Bunlardan birincisi topluma kendi kendini düzenleyici işlevsel bir bütün olarak bakmaktır. Buna göre sistemin esas amacı girdileriyle çıktıları arasındaki ilişkileri optimize etmek ve performansını etkinleştirmektir. Bu yaklaşım teknokratlara çok çekici gelmekte ve onları sistemi tek ve bütün pratiklerle yönlendirme eğilimine itmektedir. Bunu Horkheimer akıl paranoyası diye adlandırmıştır. İkinci Marksizmin toplum modelidir. Bu çatısmacı eleştirel model içinde bilginin işlevi farklı olacaktır. Modern toplumlarda toplumun iki farklı türde modelleştirilmesi ya da temsil edilmesi bir biriyle yarışan iki model olarak varlığını korurken iki farklı bilgi yaklaşımı da sürekli olarak kendilerini yeniden üretebilmişlerdir. Bunlardan bi-

rini seçmenin yolu bulunamaz, bu seçim keyfi olmak durumundadır. Modernizm seçme sorunundan kaçınmanın yolu bilgiyi ikiye ayırmakta bulunmuştur. Bunlardan birincisi doğrudan maddelere ve insana uygulanacak sistem içinde üretici güç olarak işleyecek pozitivist bilgidir. Diğeri ise değerler ve amaçlar üzerinde duran, eleştirel, düşünsel ya da yorumsamacı bilgi olmuştur.

Postmodernizmde bilgiyi böyle ikiye ayırma, artık bir çözüm olmaktan çıkmaktadır. Ulus devletler, partiler, kurumlar, tarihsel gelenekler çekiciliğini kaybetmektedirler. Bunlara ve üst anlatıların çökmesine bakarak toplumsal bağların tamamen çözüleceği, atomlaşmış bireylerden oluşan toplulukların ortaya çıkacağı düşünülmemelidir. Bir kişi tek başına çok şey ifade etmez, ama hiç bir kimse bir ada değildir. Her kişi eskisinden daha hareketli ve karmaşık bir ilişkiler ağına var olmaktadır. Bir toplumdaki en az ayrıcalıklı kişi bile tamamıyla güçsüz değildir. Bu ilişkiler ağı içindeki kişilerin toplumsal bağlarının nasıl kurulduğu bir "dil oyunu" sorunu olmaktadır. Bu bağın kavranmasında toplumsal ilişkilerin sadece iletişim anlayışı çerçevesi içinde düşünülmesi yetersiz kalmaktadır. Topluma bu biçimde bilginin iletişimi ile çalışan bir "cybernetic" makine olarak bakmak yetersizdir. Böyle bir makine ancak önceden verilen bir programı gerçekleştirebilir. Bilginin cybernetic makine dışındaki etkisini, toplumun agonistik (münakaşayla istediğini elde etme) yönü sağlamaktadır. Bunun için de dil oyunlarına eğilmek gerekmektedir. Toplumda yeni olanı anlamak için dil oyunlarını ele almak gerekir, sadece "innovation" üzerinde durmak yeniyi açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle toplumsal bağların niteliğini kavramakta dil oyunları özellikle önem kazanmaktadır. Bu bağların niteliğini belirleyecek olan potansiyel dil hamleleri üzerine toplumsal kurumların koyduğu sınırlar değişmez değildir. Bunu da değişme içinde kavramak gerekir. Lyotard toplumsal bağın doğasını inceleyen dil oyunlarının işlevine açıklık kazandırdıktan sonra anlatı türü (narrative) ve bilimsel bilginin pragmatikini ele almaktadır. Anlatı alışılmış genel olarak günlük hayatta kullanılan bilginin özlu bir biçimdir. Dil oyunlarında kullanılan bilgi de anlatı türündedir. Gücünü ve ehliyetini ifadede ana biçim olarak anlatıyı benimseyen bir topluluğun geçmişi hatırlamasına gerek yoktur. Anlatılar geçmişe referans veriyormuş gibi görünürler de bunlar gerçekte tamamen güncele aittir, geçmiş buna anlamına önem vermeden okunan bir ezber gibi eklenmiştir. Bilimsel bilgi



öyle bir dil oyunu gerektirmektedir ki diğerlerinden ayrılan biri korunsun tüm diğerleri elensin. Korunanı belirleyen ölçüt ise onun doğru olması ya da dış dünyada geçerliliğinin sınanmasıdır. Bu niteliği ile toplumsal bağın kurulmasına yardımcı olan anlatılardan farklıdır. Toplumsal bağın kurulmasına doğrudan katkıda bulunmaz ancak dolaylı olarak yardımcı olur. Bilimsel bilgi her zaman yanlış çıkarılabilecektir. Yanlış çıkarılma yoluyla gelişen bir birikme süreci içindedir. Yanlış çıkarılma yoluyla gelişen bir birikme süreci içindedir. Yanlış çıkarılanın yerine geçen eskisinden daha çoğunu açıklayacaktır. Böylece bilim oyunu zaman içinde gelişen bir yapıdadır, yani hem bir anı hem de bir projedir. Bir bilimsel bilginin geçerliliği anlatsal bilgi ile sınınamaz aynı biçimde de anlatsal bilginin geçerliliği de bilimsel olarak gösterilemez. Her ikisinin geçerlilik ölçütleri farklıdır.

Bilimsel bilginin meşrulaştırımı sorunu Plato'nun diyaloglarında da vardır. Burada bilimin meşrulaştırımına çözüm bilimin içinde değil bunun dışındaki anlatıda bulunmaktadır. Modern bilimde ise meşrulaştırmada iki özellik ortaya çıkmıştır. Bunlardan birincisi meşrulaştırmanın dışta değil bilim oyununun içinde gerçekleşmeye çalışılmasıdır. Bir kanıtlayıcı nasıl kanıtlarsınız sorusunun yanıtını metafizikte bulma çabası terk edilmiştir. Doğruluğun koşullarının ne olduğu sorusunun yanıtı bilimsel oyunun içine alınmıştır. Bu sorunun yanıtı bilimsel tartışma içinde verilecektir. Kuralların iyi olduğunun tek kanıtı bu konuda uzmanların hemfikir olmasıdır. Meşrulaştırmadaki ikinci özellik Avrupa'da burjuvazinin geleneksel otoritelerden kurtulmasıyla ilişkilidir. Toplum için karar verme hakkına sahip olanın halk olarak belirlenmesi, anlatsal bilginin meşrulaştırmadaki işlevine yeni bir doğuş yaşatmıştır. Halk, bilim adamlarının neyin yanlış, neyin doğru olduğunu tartıştığı biçimde kendi arasında neyin haklı olup, neyin haklı olmadığını tartışmaktadır. Bilim yasalarının birikimi gibi halk da medeni yasaları (ahlak alanı) biriktirmektedir. Bilimin paradigmaları gibi halk uzlaşım kuralları üretmektedir. Burada müzakere içinde oluşan bir bilgi sözkonusudur. Buradaki halk gerçekte devlete içindedir. Bu bilgi halkın geleneksel bilgisinden farklıdır. Hatta onu tahrir etmektedir. Devlet içsel olarak bilimsel bilgiyle kaynaşmış olmaktadır.

Günümüzde yani postmodern toplumda bilginin meşruluğunun giderilmesi (delegitimation) süreci gelişmeye başlamıştır. Üniversitenin yük-

lendiği, bilimsel bilginin spekülâtif birliğini kurma işlevi gerçekleştirilmektedir. Bilimin gösterimsel önermelerinin dışında kalan, pratik öznenin eylemini yönlendiren bütünüyle farklı buyurucu dil oyunlarının meşrulaştırılmasında istemin otonomisi yeterli olamamaktadır. Üst anlatılar, bilginin birliğini kurmakta ister spekülâtif, ister özgürleşme anlatıları kullansın saygınlığını kaybetmektedirler. Bu çöküşte teknolojiye hızlı gelişmenin payı yüksektir. Bilimsel bilginin birliğini sağlayan spekülâtif oyun bir içsel erozyon içindedir. Her bilimin yerini bulduğu ansiklopedik doku gevşemekte her bilim kendi gelişmesinde serbest kalmaktadır. Aydınlanmadan kaynaklanan ahlaki ve politik pratiği özgürlükle temellendiren diğer meşrulaştırıcı söylemin içsel erozyonu da daha az değildir. Burada akli bilişsel ya da kuramsal ve pratik akıl diye ikiye bölme de bilimin meşrulaştırılmasına bir saldırı olarak görülebilir. Bilim oyununu diğerleriyle eşit bir düzeye getirmektedir. Bilim kendi oyununu oynamakta, diğer dil oyunlarını meşrulaştırmakta yetersiz kalmaktadır. Buyurucu (emperatif) oyun da yetersiz kalmaktadır.

Bilimsel bilginin üretilmesini sağlayan araştırma ve yeniden üretimini sağlayan eğitimin meşrulaştırılmasında (performativity) başarı ya da işlevi yerine geçmeye başlamıştır. Bilimin kanıtlayıcı süreçlerinde bir çeşitlenme ve karmaşıklık derecesinde bir artış olmuştur. Kanıtlayıcının yerini optimal performance almaya başlamaktadır. Teknoloji ve kar arasındaki organik bağ teknoloji ile bilimin birliğinin önüne geçmektedir. Önem verilen amaç güçtür. Bilim adamları, teknisyenler, ve araçlar hepsi gerçeği bulmak için değil, güç sağlamak için satın alınmaktadır. Yasaların normatifiğinin yerine, süreçlerin başarmaktaki etkinliği geçmektedir. Bir kişi teknolojiyi denetimini güçlendirerek gerçeğe yaklaşmasını artırır, doğru ve haklı olma olasılığı artar. Öte yandan bir kimse karar verme otoritesine sahipse ve bilimsel bilgiye ulaşabiliyorsa teknoloji güçlenir. Başka bir deyişle, gücün artışı kendi kendini meşrulaştırmaktadır. Bu da gittikçe veri stoklaması ve onun ulaşılabilirliği ile bilginin işgörürlüğü alanına yönelmektedir.

Lyotard bilimsel bilginin pragmatikindeki bu gelişmeyi anlattıktan sonra postmodern bilimi kararsızlıkların araştırılması olarak tanımlamaktadır. Bilimsel bilgi determinizm bunalımına çözüm aramaktadır. Bunun çözümü için bilimsel oyunda yeni hamlelerin, hatta dil oyununda yeni kurallarının keşfedilmesi gerekmektedir.

Determinizm işlevini başarıyla yerine

getirme (performativity) yoluyla meşrulaştırmanın dayandırıldığı bir hipotezdir. Bu hipoteze göre bir sistemin girdi çıktı oranları denetlenerek, göreceği işlevler önceden kestirilebilecektir. Bu pozitivist etkinlik (efgiciency) felsefesi içindeki bir ele alıştır. Lyotard'a göre bu pozivist anlayış içinde bilim gelişemez. Bilimsel bilginin gelişimi; karşı örneklerin ortaya çıkarılması, varolan yasalar içinde kavranılamaz olanın keşfedilmesi, paradoks gibi görünen bir savın desteklenmesi vb. yoluyla olur. Bunların hiç birinde ise doğrudan bir etkinlik sağlama kaygısı yoktur.

Pozitivizmin bilim anlayışı içinde, eğer bütün değişkenler tam olarak biliniyorsa sistemin bir periyod sonrasının tam olarak kestirilebileceği varsayılmaktadır. Buna Laplace determinizmi de denilir. Kuantum mekaniği ve atom fiziğindeki gelişmeler bu ilkenin uygulanabilirliğinin sınırlarını ortaya koymuştur. Bu sınırlardan biri bir sistemin bir andaki durumunun tam bir betimlemesinin yapılamayacağını açıklık kazanması olmuştur. İkincisi ise bir sistemin işlerliğinin eksiksiz denetlenebilmesinin olanaksızlığıdır. Laplace determinizmi, bir sistemin total bilgisinin ulaşılabilir fakat kavranılabılır sınırları içinde, kullanılmaya devam etmektedir. Ama kuantum kuramı ve mikro fizikteki gelişmeler kestirilebilir yörünge kuramı ve mikro fizikteki gelişmeler kestirilebilir yörünge düşüncesinin radikal biçimde gözden geçirilmesini gerektirmiştir. Belirliliğin artışıyla belirsizliğin azaldığı doğru değildir.

René Thom Laplace determinizmindeki, hatta olasılıklı kuramlardaki sabit bir sistem yarsayımını sorgulamıştır. Bu sistemlerin aniden çıkan değişikliklerinin, betimlenmesine olanak veren bir matematiksel dil olarak katastrofi kuramını geliştirmiştir. Bu yolla determinizmden daha genel bir postulat ortaya koymuştur. "Bu sürecin az ya da çok belirlenmiş karakteri, sürecin yerel durumu tarafından belirlenmektedir." Determinizm kendisi de belirlenmiş bir işleyiştir. Bu türde belirlenmiş olmayan işleyişler de olanaklıdır. Katastrofi kuramı her ikisine de olanak vermektedir. Determinizm olarak görülenler ancak bu genel kuram içinde yerel adalar durumunda kalmaktadır. Katastrofi modeli içinde tüm nedensellikler çatışmaya indirgenmektedir. Katastrofik antagonizm temel kural olmaktadır.

Bilimsel bilginin matematiksel dili olarak türevi alınabilen sürekli fonksiyonlar ve buna dayanarak kestirimde bulunma önemini kaybediyor. Postmodern bilim; kendisini karar ve

rilemezler, açık denetimin sınırları, eksik enformasyon tarafından karakterize edilen çatışmalar, "fracta" katastroflar ve pratik paradokslarla ilgili kılarak, kendi evrimini süresiz, katastrofik, yenilenemez ve paradoksal olarak kurumsallaştırıyor ve bilgi kelimesinin anlamını değiştiriyor, böyle bir değişimin nasıl yer alabileceğini açıklıyor. Bir anlamda bilineni değil bilinmeyen üretiliyor. Böyle bir bilim anlayışında meşrulaştırma işlevini etkin olarak yerine getirmeye dayandırılmamaktadır. Meşrulaştırma paralojiyle sağlanmaktadır.

Postmodern bilimsel bilginin meşrulaştırılmasında metaanlatılara başvurmuyoruz. Küçük anlatılar imgelem-sel yeniliğin esas formu olarak kalmaktadır. Uzlaşım ilkesi de geçerliliği sağlamakta artık yeterli olamamaktadır. O halde sorun sadece paraloji üzerine kurulmuş bir meşrulaştırımın olup olamayacağıdır. Paraloji yenilikten (innovation) farklıdır. Yenilik (innovation) sisteminin denetimi altındadır, onu geliştirmeyi amaçlamaktadır. Varolan bilim pragmatikinin farklılaştırıcı, imgelem-sel ya da paralojik etkinliğinin işlevi, buyurucu metaanlatılara işaret etmek ve oyunculara farklı olanların kabul edilmesini istekte bulunmaktadır. Bunun yegane meşrulaştırıcı yönü yeni düşünceler ya da önermeler üretilmesine olanak vermesidir. Bilimin pragmatikini analiz ederken Lyotard, uzlaşımın tartışmanın amacı değil, sadece bir durumu olduğunu göstermektedir. Tersine tartışmanın amacı paralojidir. Uzlaşım (consensus) artık şüpheli bir değer haline gelmiştir. Ama adaletin ne modası geçmişti ne de şüphelidir. O halde uzlaşımına bağlı olmayan bir adalet ideası ve pratiğini yakalamamız gerekir. Bunun için atılabilecek ilk adım dil oyunlarının farklı biçimliliğinin tanınması ve dil oyunlarını eşbucimli olarak kabul etmeye zorlayan baskının reddedilmesidir. İkinci adım ise oyunun kuralları ve yapılabılır hamleler üzerindeki uzlaşımın yerel ve mevcut oyuncularca yapılması ve en sonunda bu uzlaşımın iptal edileceğinin bilinmesidir. Bu durumda me-tabuyurucular mekanda ve zamanda sınırlı ve çok sayıda olacaktır. Bunun en önemli sonucu bir paraloji arayışı olmasıdır. Bu aynı zamanda bilinmeyen ve adaleti arayışın da politikasıdır.

Üzerinde duracağımız üçüncü düşünür Jaques Derrida olacaktır. Derrida radikal yorum bilim (hermeneutic) yapmaktadır. Epistemoloji bilginin nasıl olanaklı olduğunu araştırıyor. Bunun için epistemolojide insan zihninin dış gerçeği temsil edemeyeceği sorunu ön plana çıkıyor. Oysa yorum bilimde anlamın olanaklı olup ol-

madığı, yani bilginin anlama bağlamına göre görelliliği ortaya konuluyor. Bu halde de esas sorun bir metnin ne biçimde okunacağı haline gelmektedir. Derrida'nın da esas üzerinde durduğu bir metnin okunması üzerine düşünmek oluyor.

Metni üzerinde çalışılan nesnel bir gerçeklik olarak almanın iki sonucu vardır. Bunlardan birincisi dış gerçekliğin zihinde temsil edilebilirliği sorunuyla karşılaşmaktan kurtulmaktır. Bu dış gerçekliği yadsımak değil, bunun niteliği üzerinde durmamak oluyor. Buna karşılık yüklenilen ise paha ilerlemeden vazgeçmektir. İlerleme kavramı temsil ile yakından ilişkilidir. Aşama aşama gerçeğe yaklaşılabilirliği kabulü terk ediliyor. İkinci sonuç olarak, metni yazanın niyetinin ne olduğunun araştırılması terk ediliyor. Niyet sıranamaz bir hipotez haline geliyor. Okunan ve anlam verilmeye çalışılan sadece metin ne ise o oluyor.

Derrida'nın metnin okunması üzerindeki yorumlarında gizli bir anlam arayışı ya da dış gerçeklikle ilişkili bir nedensel ilişki arayışı yok. Kullanılan dilin semantik özelliklerine eğilmiyor. Çözümlemesini dilin sentaks özellikleri üzerine kuruyor.

Derrida'ya göre bir metni yazan yazarlar onu diğer metinleri esas alarak yaratıyorlar. Başka bir deyişle bir metin ancak bir başka metine referans verebilmektedir. Çünkü bir dil için anlamı belirleyecek tek bir başvuru çerçevesi (transendental signified) kurulamaz. Bir toplumdaki kültürel yaşam bir birine göndermeler yapan bir seri metinden oluşmaktadır. Bu yaşamda birbiriyle kesişen metinler yeni metinler üretmektedir. Bu metinler arasındaki göndermelerin oluşturduğu dökümanın kendine özgü bir dinamiği ve yaşamı vardır. Metinlerin birbiriyle sürekli karşılıklı etkileşimi yüzünden, bu metinlerin anlamına hakim olmaya çalışmak boşuna bir çabadır. Ne tek, ne de kararlı bir anlam üretilememektedir. Metin hem üretmenin, hem tüketenin anlam üretme katıldığı bir şeydir. Bu katılımın maliyeti ise bir ölçüdeki iç tutarsızlıktır.

Bir metnin dekonstrüksiyonu için Derrida bir metnin içine bakıyor, bir metni diğerine çözüyor ya da bir metni diğerine inşa ediyor. Dekonstrüksiyon yazarın anlamı dikte etme gücünü elinden alıyor. Derrida'nın dekonstrüksiyonu bir metnin nasıl çalıştığından çok, nasıl çalışmadığını ya da kendi aleyhine çalıştığını gösteriyor. Dekonstrüksiyon stratejisi metnin dayandığı kavramların hiyerarşisini belirleyip onu tersine çevir-

meye, metnin oluşturduğu sistemde yer değiştirmeleri yapmaya dayanıyor. Bu ona müdahale imkanlarının nerede olduğunu gösteriyor. Karar verilemez karşıtlıkları sergileyerek metnin yorumunun değişmesini hızlandırıyor. Bu değişime kaçınılmaz tek bir yoruma yaklaşmayı sağlamıyor, tersine dekonstrüksiyon pratiği yorumların çeşitlenmesini artırıyor.

Derrida'nın difference kavramı hem farklı olmayı hem de kararı başkasına bırakmayı içeriyor. Derrida'nın dekonstruktivizmi strukturalizmde metafizik bir kalıntı görmektedir. Strukturalizmin değişmez bir insan kavramı geliştirmesine karşı çıkmaktadır. Bir toplum ve eylem metin üzerinden yorumlanmaktadır. Her yorumlama kişinin kendi anlayışıyla yüküdür. Her yorumlamanın tarihsel bir yaşamı ya da sınırları vardır. Bu nedenle hep yeniden yorumlama yapılmalıdır. Derrida'ya göre yorumlardan bağımsız bir kişi ya da benlik yoktur.

Derrida epistemolojiye karşı çıkarak yorum bilim alanını benimserken, geleneksel yorum bilimden önemli bir ayrılma gösteriyor. Geleneksel yorum biliminde dekonstrüksiyondan sonra varılmak istenilen bir aşama olarak rekonstrüksiyon vardır. Metnin arkasındaki bütünlüğü keşfederek, gerçeği yeniden kurmaya çalışır. Derrida bu konuda bulaştırma (dissemination) kavramını getirerek yeni bir tutum içine girmiştir. Derrida'nın böyle bir yaklaşımı önermesindeki temel dayanağı karar verilemezlik olmaktır. Bu rekonstrüksiyonu engellemek için sentax düzeyinde ortaya konulmaktadır. Karşıt anlamlar ya da karar verilemezlik önce bir kelimedeyi ya da bir ifadede saptanmaktadır. Bundan sonra hiçbir ahlaksal ya da metodolojik zorunluğa bağlı olmadan sentaksa ilişkin bağlarla yayılımı yorumlama oyunu içinde ele alınmaktadır. Derrida'ya göre karar verilemezlik saptamakla yetinmesi yorum bilimin fakirliğini göstermektedir, yorumun zenginleşmesi ve renklenmesi "dissemination" ile olmaktadır. "Hermeneutic" in sınırlarına ulaştığı noktada, "dissemination" henüz başlamaktadır.

Postmodernizm tartışmaları içinde çalışmalarına sık sık başvuru olan bu üç düşünürün bilgiye yaklaşımlarında çok ciddi farklılıklar olduğu açıktır. Feurbend'in bir çok geleneğin bir arada bulunabileceğini kabul eden çoğulcu bilim yaklaşımı ile Lyotard'ın dil oyunlarına dayanan yalnızca yerel belirlenmelerin olanaklı olduğunu ileri süren, bilimin paralojilerle gelişeceğini söyleyen yaklaşımı ve en nihayet Derrida'nın metinlerin yorumunun sü-

rekli değiştiğini ve metinlerdeki karar verilemezliklerin "disseminate" ettiğini kabuleden yaklaşımları arasında önemli farklılıklar hatta uyumsuzluklar vardır. Bunların herbirine dayanarak, bilginin gelişimi için değişik senaryolar kurulabilir. Oysa postmodernizm ne bu senaryolardan biri doğrultusunda ilerlemeyi öngörmektedir ne de bu değişik yaklaşımların içsel bağlantısını kurmaktadır ya da birinden diğerine geçişlerin açıklamasını yapmaktadır. Ama bunların hepsinin görünen ortak özelliklerini kapsayan bir genelleme ile postmodernizm tanımlanmaya çalışılmaktadır. Tanımlamaya bu şekilde yaklaşıncı, değişik düşünce biçimlerinin, parçalılık, geçicilik, belirlenemezlik gibi ortak özelliklerinin ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Bu da postmodernizm tanımlamalarının kaçınılmaz olarak çok betimsel ve yüzeysel düzeyde kalmasına neden olmaktadır.

#### V. SONUÇ YERİNE: POST MODERNİZMİN KENT PLANLAMASINA YANSIMALARI ÜZERİNE

Bilgiye yaklaşımda modernizm dış eğilimleri saptadıktan ve bir kısmı üzerinde bir ölçüde ayrıntılı olarak durduktan sonra bu düşünce biçimindeki değişikliklerin pratikteki yansımalarının ne olacağı ilk akla gelen soru olmaktadır. Yazının sonuç bölümünde bu soruyu yanıtlamakta yarar vardır. Bunu yanıtlamanın bir yolu da bir uygulama alanında yaratabileceği değişiklikler üzerinde durmak olabilir. Böyle bir uygulama alanı olarak postmodernist düşüncelerin etkilerinin görülmeye başladığı kentsel planlama alanını seçebiliriz.

Tüm planlama yaklaşımları gibi kent planlaması da modernist bir projedir. Modernist kent planlaması anlayışı kentin bir bütün olduğu ve bu bütünlüğün her parçayı sıkı olarak belirlediği kabulü altında gelişmiştir. Modernistler büyük ölçekli metropoliten alanın tümünü kapsayan, teknik rasyonellik anlayışı içinde etkinliği ön plana alan planlar yapmaya çalışırlar. Planlama yaklaşımları rasyonel-kapsamlı (comprehensive) dir. Bu durumda mekan toplumsal amaçlarla biçimlendirilecek bir şey olarak görülmektedir. Bu biçimlenme denetim altına alınmalıdır ve alınabilir. Bu kaygılar da tek işlevli zoning anlayışını getirmiştir. Böyle bir planlama içinde yapıların kitlesel metodlarla üretimi olanaklı hale gelmiştir. Ekonomik büyümeyi, toplumsal refahı, ve eşitliği artıracak biçimde mekansal dokunun ve ulaşımın rasyonelasyonu sağlanmıştır.

Bu planlama yaklaşımının ortaya çıkardığı kentler sıkıcı, tekdüze ve vulgar olmakla eleştirilmiştir. Kent kitle

üretiminin, kitlesel tüketimin kurbanı haline gelmiştir. Kentte oturanların rasyonelizme teslim edilemeyeceği söylenir hale gelmiştir. Kentin plancıların, bürokratların, firma elitlerinin totalitarizminden kurtarılması savunulmaya başlamıştır. Büyük ölçekli modellerin cenaze marşı yazılmıştır. Bugün için kentsel gelişmeye çok farklılaşmış mekanların ve karışımlarının bir kolajı olarak yaklaşan çoğulcu stratejiler içinde yaklaşılmaktadır.

Postmodernizm mekanın, otonom ve bağımsız olduğu, estetik amaç ve ilkelere biçimlendiği, bu biçimlenmenin toplumsal amaçlarla ilişkili olmadığı varsayımına dayanmaktadır. Çıkarlarla yoğrulmamış güzellik, tek başına, amaç haline gelebilmek için yeterli bulunmamaktadır. Kentin bir bütün olarak görülmesinden ve bu bütüne ilişkin hedeflerin konulmasından vazgeçilince kent; parçalı, geçmişin değişik formlarının üst üste geldiği, değişik kullanışların bir kolajından oluşan bir çok ögesinin de geçici olduğu bir oluşum olarak algılanmaktadır. Kentin böyle algılanması halinde rasyonel-kapsamlı planlama anlayışının yerini değişik projelerden oluşan bir plan anlayışı ve kentsel tasarım projeleri ön plana çıkarmaktadır. Postmodernist çizgide daha radikal bir tutum alınır, tam katılımcı, plancının oyunun belirleyicisi olduğu değil, oyunun bir parçası haline geldiği bir planlama anlayışı ortaya çıkarılır.

Postmodern plancı ya da tasarımcılar, kullanıcılar ya da kentte yaşayanlarla karşılıklı iletişim içinde bulunmayı, daha kolayca kabul edeceklerdir. Oluşan çevreyi kendileri denetlemekten vazgeçeceklerdir. Çevrenin, içinde yaşayanlarca, kendi kendini çeşitlendirmesini, anlamın sürekli olarak değiştirmesini, kabul edeceklerdir. Bu tasarımda bir kent ya da metropol bir anarşik ve arkaik, sürekli kendini yenileyen anlamını değiştiren bir işaretler ve semboller sistemi olarak görülmektedir. Postmodernizm bu sistem içinde modernizm gibi bir iç anlam bulmaya çalışmaz. Bu populist bir bakış açıdır. Hatta serbest piyasa popülizmi olarak da görülebilir. Beraberinde bir derinlik kaybını da getirmekte, kente bakış yüzeyleştirilmiştir. Ama postmodernizmde zaten yüzeyselliğe olumsuz bir değer yüklenmesi söz konusu değildir. □

# Sinema Opera İlişkisi

Fetay SOYKAN

Optik ve akustik sinema opera ilişkisinin kökenindeki iki temel faktördür. Bu iki fizik olay, tiyatro-ses-fotoğraf sanatlarıyla uzlaşarak görüntü sanatı "sinema" yı, tiyatro ve müziğin belli bir mekan içinde kaynaşması da "opera" yı görme ve işitme organlarımıza sunar. Çift odaklı "opera-sinema" ise iki sanatın audio visual kucaklaşmasıdır. Optik ve akustik ya da görüntü ile ses son yirmi yıldır, bilgisayar, holograf, video, kinetik ve laser teknolojileriyle multi-media'nın başarısını körüklemektedir. Örneğin 1982 Ars Electronica Festivali'nde Japon harikası "Bermuda Şeytan Üçgeni Fantazisi" nin kahramanları, otomatik piyano, dört moog synthesizer, iki bilgisayar idi. Otto Piene'nin "Ikarus-Laser Operası" da uzağa uçan Ikarus görüntüleri ile güneş patlamalarını senkronize eden görsel bir tasarımdır. (İki tasarım da media uzmanı Ron Hays'e ait.)

Bu ses ve görüntü alışımının tam karşısında "4'33" nin yaratıcısı John Cage durur. Rauschenberg'in beyaz üzerine beyaz tablolarından esinlenen Cage sessizliğinin müziğini düşündürmek için sanatçıları sahnede 4 dakika, 33 saniye bekletir. "Boş mekan, sessizlik diye bir şey yoktur zaten. Ne kadar uğraşsak, sessizliğe ulaşamayız, diyen John Cage dinleyiciyi böyle tokatlar." <sup>1</sup>

Oysa daha yüzyılın başında, yedinci sanatta, mekan-görüntü, ses-müzik çalışmaları için yoğun çabalar sarfedildi. 1915'de sinemaya hala "arte del silenzio-sessizliğin sanatı" deniyordu. Sonra müzik, ses ve söz devreye girdi. Sesli filme geçildikten sonra sessizliğin ayrı bir işlevi ve ayrı bir dram ögesi olduğu keşfedildi.

## Ses ve Görüntü

Lumière kardeşlerin 1895'de Paris'de başlattıkları "cinématograph" gösterileri salt görüntüleri dayanıyordu. Uzun filmlerin gösterimi sırasında müziğe gereksinim arttı, piyano veya orkestra eşliğinde müzik kullanıldı. Fransız besteci Camille Saint-Saens'in 1908 yılında "Guise Dükünün Ölümü" için yazdığı "Opus 128 Yaylı Çalgılar Piyano ve Harmonium" partisi özgün film müziğinin ilk örneğidir <sup>2</sup>. Sonraki yıllarda Prokofiev, Chostakovitch, Einsenstein'in "film için müzik" işbirliği, başka müzisyen ve yönetmenlerce sürdürüldü. Bunların arasında en ünlüleri Elmer ve Leonard Bernstein, Chaplin, Miles Davis, Vladimir Cosma, Serge Gainsburg, Gerswin, Honegger, Jaque Ibert, Maurice Jarre, Francis Lai, Henry Mancini, Ennio Morricone, Renzo Rossellini, Nino Rota, Miklos Rozsa, Sato Masaru, Kurt Weil bir çırpıda akla gelen isimlerdir.

1906'da sesin optik yoldan film üzerine kaydedilmesi çözümlerle birlikte yeni sorunlar doğurdu. Çünkü ses denince akla sadece müzik geliyordu. Oysa filmlerde kullanılan sözcük ve konuşmalar, ses efektleri-gürültüler ve müziklerin tümü ses ögesini oluşturmaktaydı. Sonunda tiyatronun ana malzemesi olan konuşma (dialogue) sinemaya da girdi ve seslendirme için senaryoya ek bir dialog listesi ve "doublage" sanatçıları gerekti.

Alan Crosland'ın "Don Juan" filmi tümüyle müzikliydi ve çok tutuldu. Yönetmen bu başarısını pekiştirmek için 1927'de "The Jazz Singer" filmi çekti. Al Jolson'un şarkılarına ilave edilen konuşmalarla filme müzik yanısıra söz de karışmış oldu ve 1927 yılı sesli sinemanın başlangıcı olarak tarihe geçti. Özellikle Vitaphon (plakla seslendirme) yerini Movieton'a bırakınca Hollywood'da cazlı, sözlü, gürültülü, müzikli filmler çoğaldı. 1929'da King Vidor, Virginia pamuk tarlalarında zenci oyuncularla çektiği "Hallelujah" filminde bir yandan yanık ezgileri öte yandan doğal sesleri, doğayı ustalıkla yansıttı ve sessizliği dramatik bir öge olarak kullandı. Daha sonra yerine göre doğal ve yapay ses ve gürültüler; yağmur, şelale, siren, felaket, kavga, savaş vb. sahnelerde ortamı, şiddeti, gerilimi vurgulamak, aktarmak için görüntüleri destekledi.

Çoğu zaman film müziği de aynı işlevleri yükledi. Ritm, heyecan ve gerilim yanısıra dramatik aksiyonu artırmak, duygu, aşk, dram sahnelerinde atmosfer

Boş mekan, sessizlik diye bir şey yoktur.

John Cage

yaratmak, yumuşatmak vb. amaçlarla kullanıldı. Film için müzik, sekansları duygu-ritm yönünden beslemek üzere genellikle müzisyen yada besteci tarafından yazıldı veya seçildi.

## Müzik ve Sinema

Müzikli türler ve Broadway revüleri yaygınlaştıkça devinimsiz kamera ve statik çekimler çoğaldı, müzik, ses ve dans kamera hareketinin ömüne geçti. 'Pure ciné'ya sesin girmesiyle yönetmenler arasında polemikler başladı. Eissenstein, Pudovkin, Clair, Vidor, Chaplin gibi ustalar sesli filme karşı çıktılar. Devininim-kurgu ve pandomime dayalı sinemayı yaşatmak ve sessizliği sürdürmek amacıyla bir süre direndilerse de sinema kendi evrimini onların katkılarıyla devam ettirdi.

Amerikan müziklerini Avrupa yapımlar izledi, hatta işin kolayına kaçan doğrudan filme çekilen operet ve revüler yaygınlaştı ancak bu tür; filme çekilmiş futbol maçından farklı olmadığı için sinematografik bir değeri yoktu. Müzik ve sinema birbiriyle etkileştiği, biri diğerinin malzemesi olmaya başlayıp kaynaştığı zaman bir sanat yapıtından söz etmek olasıdır. Bu dayanışma ve işbirliği genellikle ünlü şarkıcıların, bestecilerin yaşamlarını konu edilerek "müzik için film" yapılması gereğini doğurdu. "The Gleen Miller Story" de Orkestra Şefi Miller'in, "Rhapsody in Blue" de Gerswin'in, "Dance of the Seven Veils" de Strauss'un, "Amadeus" da Mozart'ın yaşamları perdeye aktarıldı. Öte yandan "Singing in the Rain", "Missisipi Blues", "My Fair Lady", "West Side Story", "Cabaret" ve daha niceleri sinema-müzik beraberliğinin özgün örnekleri olarak tarihe geçti. Bir "Summertime" ya da "Chanson de Lara" dinlendiğinde "Porgy and Bees" ve "Dr. Jivago" filmlerini anımsamak olanaksızdır.

## Opera-sinema Yönetmenleri

Opera-sinema son on yılın ürünüdür. Sinema tarihine bakıldığında filmlerde operadan yararlanma en çok İtalyan ve İtalyan kökenli sanatçılarda görülür. Aynı şekilde İtalyan Operası'nda sinematografik tekniklerden yararlanmakta ve film yönetmenlerinin büyük bir kısmı opera sahnelenmektedir. Bu geleneğin ortaya çıkmasında İtalyanların opera tutkusu ve her kentte bir opera olması en büyük etkidir.

## Özgün Mekanlara Tutkun Bir Yönetmen

Luchino Visconti 1940 yılında Renoir'ın çektiği "Tosca" filminin senaryosunu yazarak sinemaya girdi ve 1954'de Scala Operası'nda ilk kez kendi yorumu ile "La Vestale" eserini sergiledi. Yaşamı boyunca 20 sinema-tv filmine karşın, 65 opera ve bale sahnelledi. Onun müzik ve sanat eğilimi kalıtsaldı denebilir çünkü Scala Operası'nın kurucusu ve koruyucu bir sülaleden geliyordu. Babası Milanolu Modrone Kontu, annesi sanayici Carlo Erba'nın kızıydı ve La Scala'nın 4 numaralı locası iki yüzyıldan beri aileye ayrılmıştı <sup>3</sup>.

Visconti'nin decadentismo evresindeki filmlerinde otobiyografik ve aristokrat yansımalar dikkat çeker. "Günahkar Gönüller-Senso", "Leopar-Gattopardo", "Ludwig", "Venedik'te Ölüm-Morte A Venezia", "Masum-L'Innocento", müzik-opera ve aristokrasi zincirinin halkalarından sadece bir kaçıdır. Maria Callas'dan Zeffirelli'ye bir çok ustanın yaratıcısı, opera rejisinin aşılamaayan yönetmenidir.

Visconti, gelenekçi ve klasik biçimiyle sahnede ve perdede asla imitasyon kullanmadı, mekan, biçim, renk kompozisyonlarını tarihsel ve kültürel detaylarıyla perdeye aktardı, bir kaç zorunlu sahne dışında pek az stüdyo çalışması yaptı. Tüm ekibiyle gereğinde kilometrelerce yol katederek, şatolar, evler, otantik mekanlar aradı.

Leopar filmi için Sicilya'daki Lampedusa malikanesi restore edildi, bir çok sahne



Visconti'nin Ludwig filminde Silvana Mangano'ya iyi noeller dileyen yaylı çalgılar orkestrası



Visconti'nin Senso filminde Il Trovatore operasından bir sahne.

gibi, ünlü balo sahnesi, Cinecittà'da değil, burada, yüzlerce figüranla, gerçek tablo ve antika koleksiyonların yarattığı dekor içinde, 1860'da Salina Prensi'nin sarayında çekildi. Gereğinde Salvador Dali veya Coco Channel ile işbirliği yapmaktan ya da en uçtaki Acı Trezza balıkçılarının yaşam mücadelesi için onları tüm çıplaklığı ile kamera önüne geçirmekten çekinmedi. 1958'de opera bes-tecisi Menotti ile Spoleto Festivali'ni başlattı.

Filmlerinde müzik ve operayı, görüntü ve atmosferi desteklemek yerine, yapıtın özünü beslemek, karakterlerin psikolojisini ve dramatik gücü sergilemek amacıyla işlevsel kıldı, ancak hiç opera filmi çekmedi, bunu da "iki sanatı bir-birine feda edemem" diye savundu. Müzik ve opera Visconti'nin bazı filmlerinin hareket noktası olmuştur. Örneğin Senso'da ilk görüntüler Verdi'nin Il Trovatore operasıyla başlar. "Quella Pira-O Ateş" ariası ile jenerik kayar, Fenice tiyatrosunun görkemli localarından, parterdeki Avusturyalı askerlerin üzerine İtalyan bayrakları, bildiriler yağar. Koro "All'armi-Silaha Sarıl" partisini söylerken operayı izleyen işgal güçleri ile İtalyan subaylar arasında söz düellosu kavgaya dönüşür. Böylece daha filmin başında adeta start verilir. Visconti'nin, çılgın bir Wagner tutkunu olan Ludwig'de Traviata'yı, Venedik'te Ölüm'de Mahler'in 5. Senfonisini leitmotiv olarak seçmesi kuşkusuz rastlantı değildi. Vasiyet filmi çöküş ve ölüm teması üzerine kurguladığı "Kaybolmuş Zamanın Arayışı" (Proust) olacaktı, ömrü vefa etmedi. İsteği üzerine küllerinin bulunduğu mezar epigrafına yaşamının sentezi şu dize yazıldı: "Cechov, Shakespeare ve Verdi'ye tapıyordu"<sup>4</sup>.

### Geleneği Sürdüren Yönetmen Zeffirelli

Savaş sonrası restore edilen La Scala, Furtwangler'in sahnelediği ve Callas'ın söylediği "Medea" (1948) ile açıldı, eserin dekor tasarımı Franco Zeffirelli'ye aitti. Böylece Visconti'nin öğrencisi Zeffirelli'ye de Scala Operası'nın kapıları açılmıştı. Aynı yıl Visconti "La Terra Trema-Yer Sarsılıyor" filmine başlamıştı. Neorealist akımın özgün yapıtları arasında yer alan bu filmin iki asistanından biri Zeffirelli, diğeri ise Francesco Rosi idi. Zeffirelli-Visconti işbirliği Cechov'un "Üç Kızkardeş" oyununda ve Rosi'nin katılımıyla "Senso" da devam etti. Antonioni, De Sica ve Rossellini'ye de asistanlık yapan Zeffirelli bir süre sonra Covent Garden ve Metropolitan gibi ünlü operalarda eserler sahneledi.

Covent Garden, Cenova, Roma ve Scala operalarındaki bir çok eserde birlikte çalışan Leyla Gencer görüşlerini şöyle dile getirir. "Zeffirelli'nin en önemli özelliklerinden biri temsili bir bütün olarak ele almasıydı. Görüntüler üzerine olduğu kadar, yorumcularla tek tek kişilikler üzerinde de çalışıyordu.. Sahne makinistleriyle birlikte işe girer, parlak buluşlarla, sahnede mucizeler yaratırdı."<sup>5</sup>. Onun filmlerinde de ustası Visconti'den yansımalar görülür, ekran seçimleri, bazı incelik ve ayrıntılar, edebiyat uyarlamaları vb. En çok filmi yapılan eserlerden olan "Kamelyalı kadın - La Traviata" Zeffirelli'nin en görkemli operasınemasıdır. "Traviata ve Otello'da iç ve dış mekânlardan yararlanan Zeffirelli, gerçekten opera ve tiyatrosunun içinden yetiştiğini belli edercesine, sinemanın imkanlarını kullanırken, teatral olmayı da elden bırakmıyor. Özellikle La Traviata'da Verdi'nin dramatik diline hizmet ediyor."<sup>6</sup>. Eleştirmenler yönetmeni, Domingo ve Catia Ricciarelli ile 1986'da çektiği "Otello"yu, müziği anlamsız ve sakar bir şekilde kırarak, kusursuz dramatik yapısı olan esere zarar verdiği için suçlamışlardır. Filme operayı kurban eden Zeffirelli'nin RAI için çektiği "Cavalleria Rusticana" ve "Pagliacci" ise görüntü ve müzik dengelemesi açısından daha tutarlı görülerek övüldü. Toscanini'nin biyografisini de perdeye aktaran Zeffirelli opera-sinemaya çok şey vaatmektedir.

### Rosi ve Öteki İtalyan Yönetmenler

Francesco Rosi, Visconti ve Zeffirelli'den daha farklı bir yol izleyerek Neorealismo'dan sonra İtalya'da politik sinemayı ön plana geçirdi. Bunun temelinde çocukluk anılarındaki savaş, faşizm yılları ve işgal altındaki Napoli yatmaktadır. 1984 yılında çektiği "Carmen" Rosi'nin siyasal içerikli filmografisinde ayrı bir renk olarak karşımıza çıkar. Domingo, Raimondi ve Julia Migenes üçlüsüyle İspanya arenalarında ve doğal dekorlarda gezinen Carmen, operasınemanın gerçekçi örneklerinden biridir.

"Carmen" ve "La Traviata" sinema tarihinde en çok filmi yapılan iki operadır. Neredeyse eş zamanlı çekilen Saura, Godard, Rosi, Brook gibi ustaların Carmen filmleri farklı şeyler aktarmaktadır. Kimi tutkulu bir aşk, kimi asi, maceraperest bir kadının öyküsüdür. Godard'ın "Prenom Carmen" i ise adından başka hiçbir ortaklığı olmayan değişik bir yapımdır. Rosi kendine özgü gerçekçi sinema diliyle Carmen'in özgür kadın kimliğini ön plana çekmeye çalışmıştır.

"Beklemek serbest, umut etmek tatlıdır" diyen, bazan bohem, bazan gypsy, bazan bask tarzında kılıktan kılığa giren Carmen'i Rosi, burjuva kurallarını-evliliği reddeden, bağlarını koparmış, aşk ve özgürlüğe inanmış bir kadın olarak betimler ve otuzu aşkın Carmen filmi arasında seçkin bir yere oturtur. Rosi'nin Napoliten duyarlığı Sevilla'nın 'sangue caliente' ruhu ve Bizet'nin coşkulu müziğiyle bu Akdeniz filmi yönetmenine, 1985'de 6 Donatello ödülü kazandırdı. Rosi'nin itirafı: "Carmen beni filmlerimdeki kolektif boyuttan bireye indirdi... Car-

men'i çekerken eğilimim olmadığı ve kültürümün de olmadığı operayı filme aktarmanın ne olduğunu anladım. Özgür olmamak bir sorundu. Çünkü asıl yönetmen Bizet idi." Carmen, Avrupa'da gösterime girdiğinde opera-sinema yorumuyla büyük ilgi göndü 7.

İki kadın yönetmen Lina Wertmüller ve Liliانا Cavani'de opera rejileriyle geleneği kovalayanlardan. Wertmüller 1987'de San Carlo (Napoli) Operası'nda "Carmen"i sarışın asi Madonna olarak yorumlayınca, Napolili opera fanatiklerini kızdırdı ve eser kaldırıldı. Kadın konularına eğilimli ve Gece Bekçisi'nin yönetmeni Cavani ise 1986'da Roma Operası'nda Gluck'un *Iphigenia Aulis'te*" operasını yönetti. Elisabeth Connell'in söylediği bu eser, Operadaki teknik grev nedeniyle, dekorsuz ve salon ışıkları altında sahnelendi.

Clementi Fracassi en erken opera filmi çeken yönetmenlerden. 1953 yılında Sophia Loren'in oynadığı "Aida Operası" filminde Renato Tebaldi, Loren'e sesini verdi. Müzikal sorunları çözümlemek için Ricordi Yayınevinden Renzo Rossellini danışmanlık üstlendi. Filmlerde henüz opera sanatçılarınin oyuncululuğu geçerli olmadığından playback yapılıyordu. Bugün artık opera-sinema'ya şancılar hakim.

Bertolucci ve Pasolini de filmlerinde klasik müziğe ve operaya ayrıcalık tanıyan yönetmenler arasında. Pasolini'nin 1969'da bir kısmını Kapatokya'da çektiği Medea filminde Marica Callas başrol oynadı. İtalyanlara göre Callas'a sahne kişiliği ve güçlü görünümünü kazandıran Visconti, oyuncu olarak dramatik içgüdüsunü keşfedip ortaya çıkaran Pasolini'dir.

Film müziklerini genellikle Ennio Morricone'nin usta ellerine teslim eden Mauro Bolognini de İtalyanların ünlü opera ve sinema yönetmenleri arasında ayrıcalıklı bir yere sahip. Scala, Palermo, Roma'da Leyla Gencer'in de söylediği pek çok opera sahneyeleyen Bolognini, 1980'de "Kamelyalı Kadın" filmini çekti. Bilinen bu 22. versiyonda, yönetmenin filme kattığı en büyük yenilik, Dorsay'a göre, Freud'un ortaya koyduğu Elektra kompleksinden yararlanan modern yorum 8. mimarlık eğitiminin perspektifini filmlerindeki mekanlarda fark ettiren Bolognini de Visconti'nin izinde sinemayı müzikle, insanla uzlaştırarak zenginleştirip, derinleştiriyor.

#### Fransız Ustalar ve Diğerleri

Jean Pierre Ponnelle ve Patrice Chéreau opera-sinemanın Fransız yönetmenleri. Ponnelle'in ölene dek asıl uğraşı opera rejisi oldu. Rejide yapmak istediği yenilikler sahneyi ve çerçeveyi zorlayınca filimsel tekniklere başvurdu. Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" nü filme çekerken operanın çok sesliliğinden ustaca yararlandı. Aynı anda birden çok kişinin duygularını, düşüncelerini, iç hesaplaşmalarını salt müzikle değil görüntüyle izleyiciye aktarmak, psikolojik derinliği ve iç dinamiği görünür kılmak Ponnelle'e çok çekici geldi. Verdi'nin "Rigoletto" sundaki lanet, ölüm ve sevgi arylarını, anlamlı görüntü ve mekanlarda daha etkileyici biçimde sinema diline aktardı.

Chéreau önceleri klasik ekolün temsilcisi bir aktördü, zamanla yetkinleşerek edebiyat uyarlamaları ve rejı çalışmalarna geçti. Paris'deki görkemli "Hoffmann'ın Masalları" ndan sonra 1976'da Bayreuth'de bu kez Wagner sahneledi. "Der Ring des Nibelungen" operalarının filme alınmış şekli, festival tiyatrosunun bir Wagner mabedi olarak her zaman koruduğu atmosferini ve o eşsiz akustiğini yok etmeden, kameranın olanaklarını zorlayarak izleyene "her ikisinin de en iyisini" vermeyi başardı 9.

Ingmar Bergman da Mozart'ın "Zauberflöte" operasını filme aldı, ruh bilimin derinliklerinde dolaşan onca ağır ve yüklü bir filmografi içinde "Sihirli Flüt" içeriği gibi masalımsı, naif bir sinema oldu.

Joseph Losey'nin ölümünden dört yıl önce çektiği "Don Giovanni" yi Dorsay "sinemayı opera gereklerine feda edilmemiş tek film" olarak niteler. Ramiondi, Kiri Te Kanawa ve Van Dam'ın oynadığı eser Palladio villasının hayranlık uyandıran dekorları arasında geçer 10. Losey sınıfsal çelişkileri burada da yakalamış, soylu Don Juan'ın çapkınlıklarını Venedik kanallarından, köprülere, şato mekanlarına müzikle bağlamıştır. Mozart'ın müziği ve Losey'in çarpıcı sinema dile ile "Don Giovanni" opera-sinema tarihine bir çağ filmi olarak geçti.

#### Opera ve Media

1984 yılında Salzburg Festivali'nde düzenlenen "Uluslararası Opera Semineri" nin konusu operanın geleceği idi. 84'den sonra bir dizi yenilikle opera atağa kalktı. Ertesi yıl Paris'deki Omnisport De Bercy'de, Nabucco, Aida ve Turandot operalarını 250.000 kişi izledi. Şancıların misyonu başlamıştı, opera arylarını stadyumlara, gökdelenlere, olimpiyat şölenlerine taşıdılar. Dünya, kitleleri sanat ve sporla etkilemeyi yeni keşfetmedi. Milyonlarca insan televizyonlara tutsak oldu, media uzay teknolojisiyle dans ediyor, artık Londra'daki görüntü ve sesi, Tokyo'ya ışınlamak rüya değil. Tek bir düğmeye dokunarak önümüze gelen görüntü ve seslere her gün bir yenisi ekleniyor ama en eski çalgı-insan sesinin tartışılmaz üstünlüğü ve gücü, her an taze ve geçerli.

1987'de Mısır Televizyonu, bir operanın yayınında eski ile yeniyi birleştirmenin

kıvancını yaşadı. Seçkin opera fanatiklerini bir araya getiren olay, Luxor tapınağının eteklerinde sahnelenen "Aida" idi ve media tüm elektronik oyuncaklarını Nil vadisinde, Piramitlerde, prensesler arasında keyifle dolaştırdı. Bilindiği üzere Hıdiv İsmail Paşa 1869'da Süveyş Kanalı'nın açılış töreni için Kahire'de bir Opera binası yaptırmış ve yeni bir eserle açılışını istemiş. Aida bu törene yetişememiş ama ilk galası iki yıl sonra Mısır'da yapılmış. Bir asır sonra doğal mekanında Aida'yı sergileyen Verona Operası sanatçıları ve ilgililer tüm zenginlikleriyle Mısır'ın görkemini dünyaya sergilediler. Açık havada rüzgarın etkisi ile dört bir yana saçılan sesler pek haz vermediyse de, finalde mezar kapısını örten rakipler korosunu bastıran "O Terra Addio-Elveda Yeryüzü" şarkısıyla Aida ve Radames ölümsüzlüğe gömüldüler.

Aida ve Luxor, ruh ve mekan olarak birbirine çok yakışan görsel bir şölen oldu, çünkü ejiptolog Mariette, Mısır'daki kazılarda çıkan kil tabletlerde Aida'nın trajik aşkını okumuş ve besteciye ulaştırmış. Verdi eserinin ilk oynanışına gidememiş fakat Kahire Operası'ndan Aida zaferle dönmüş.

Bir başka opera-mekan-media buluşması da 1992 yılında Roma'da oynanan "Tosca" operasında gerçekleşti. Puccini'nin üç perdelik eserinin her bir sahnesi kendi özgün mekanında sahnelenerek RAI tarafından naklen yayınlandı. 107 ülkenin katıldığı ortak yayından önce latin, grek, kiril, arap, japon, çin alfabeleriyle, "konunun geçtiği yerlerde ve saatlerde" anonsu ekrana yazılarak duyuruldu. Şef Zubin Mehta çevresine yerleştirilen üç monitörden izleyerek orkestrayı yönetti.

Eserin Birinci perdesi, Roma'nın merkezinde, Sant'Andrea Della Valle KİLisesinin barok dekoru içinde geçer. İkinci perde bugün Fransız Büyükelçiliği olan ve Rönesans mimarisinin en güzel örneği Farnese Sarayı'nda, son perde (idam sahnesi) ise bir dönem Cem Sultan'ın (1459 - 1495) da sürgün yaşadığı Sant'Angelo kalesinde, şafak vakti geçer. Kalabalık bir kadroyla gerçekleştirilen yayında Domingo, Malfitano, Raimondo üçüsunü oyuncu ve şancı olarak üstünlüklerini yakın çekimlerde de kanıtadılar.

Kameraların detay kaçırmadan özgün mekanları, perspektifi taraması, bir müzeyi dolaşıyor, eşyalara, gizli köşelere dokunuyor duygusu vermesi, ressamın tablosuna duyduğu aşkı (Recondita Armonia) yaşaması, son perdede gün ağarırken Roma tepelerinin aydınlanması, o anda uzaklardan yansıyan çoban şarkısı, kalenin dibinde kıvrılan Tevere nehri, idam mangasından kurtulamayan sevgili ve Tosca'nın kendini öfke ve ümitsizlikle burçlardan aşağı bırakması oyun boyunca birbiri üstüne binen ve kayan, duygu yüklü müzik ve görüntülerle ekrana geldi.

Böylece bir yandan operanın insan ve yaşamla olan bağının ne denli canlı ve yakın olabileceği tezi güçleniyor öte yandan opera-sinemanın sahne ve çerçeveyi kırıp, yönetmen ve diğer sanatçıların fiziksel çevresini ve evrenini genişletiyor, müzikle birlikte görüntüleri çeşitli incelikler ve detaylarla zenginleştirme olanağı sağlıyor.

Opera ve gerçek mekanlar gündeme gelince, 20 yıldır İstanbul Festivalinde sahnelenen "Saraydan Kız Kaçırma" operasını anımsamak büyük vefasızlık olur. (Ancak mediamızın yükselen değerlerindeki farklılık operayı gündemden dışlamış durumda). Topkapı Sarayı'nın büyüleyici atmosferi içinde çekilmiş bir 'operafilm' bir yana, bu şirin eserin ilkel video kasetlerini, Mozart söyleyen bir kaç meraklı sanatçıdan başka kimsede bulmak da pek olası değildir, olanlar da oyun sırasında yapılmış korsan kayıtlardır.

Mozart'ın kısa yaşamının enerjik, neşeli ürünlerinden olan bu 'singspiel' bilindiği gibi bir Osmanlı Paşasının Boğazdaki sarayında geçer. 120 yıl önce opera literatürüne dolaylı olarak Verdi'nin "Aida" operasını kazandıran Hıdiv İsmail Paşa gibi düşünenler, Mozart'ı Topkapı Sarayı'na taşımakla kuşkusuz anlamlı bir sanat heyecanını 20 yıl önce yaşadılar. Ancak eskiyen kimi dekor elemanlarıyla, revizyonu bile düşünülmeden kanıksandı, tüketildi. Saraydan Kız Kaçırma. Bu opera ile, uluslararası düzeyde kaçırılan bir fırsat Mozart'ın 200. ölüm yılında çok büyük boyutlarda yakalanabilirdi. Dileriz bundan sonra düşünülür. Şimdi medyanın iki büyük sınavı var. 1995 sinemanın yüzüncü yaşı ve 2000 yılı. İnsanoglu bu kutlamalara optik ve akustik şölenlerin en görkemlileriyle hazırlanıyor. □

#### DİPNOTLAR:

- (1) Filiz Ali, Müzik ve Müziğimizin Sorunları, İstanbul Cem Yayınevi, 1987, s.79.
- (2) Jean Tulard, Dictionnaire Du Cinéma, Vol. II, Paris, Ed. Robert Laffont, 1985, s.1074.
- (3) Caterine D'Amico de Carvalho, Album Visconti, Milano, Ed. Sozegno, 1978, s.35.
- (4) Luciano De Giusti, I Film di Luccino Visconti, Roma, Gremese Editore, 1985, s.26.
- (5) Zeynep Oral, Tutkunun Romani, Leyla Gencer, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1992, s.107.
- (6) Canan Konuk, Özgün Bir Sanat Opera-Sinema, Gergedan, Sayı: 20 Ekim 1988, s.14.
- (7) Gökhan Erkılıç, Cinema Paradiso Italiano, Ankara, Spot Yayınları, 1993, s.172.
- (8) Atilla, Dorsay, Yüreğimin Orta Yeri Sinema, İstanbul, Altın Kitaplar, 1990, s.165.
- (9) Canan Konuk, a.g.m. s.15.
- (10) Jean Tulard, Dictionnaire Du Cinéma, Vol. I, Paris, s.483.

"Karikatür izleyicisiyle en kolay ve dolaysız iletişim kurabilen bir sanat dalıdır. Bir tek karikatür bazen sayfalarca yazıyla anlatılabilecek bir olayı bir kaç yalın çizgiyle ifade edebilir."

### Tufan ARKAYIN

1955'de İzmir'de doğdum. Lise yıllarında karikatüre merak saldım ve çizdiğim ilk karikatürler o yıllarda çıkan (ve ne yazık ki kapandı gitti) "Akbaba" mizah dergisinin amatör çizerler köşesinde yayımlandı.

O sıralar ne olayım ne olmalıym diye düşünürken (o zaman da herkes her istediğini olamıyordu sınav yarışı dersaneler vardı) yakınım ozan bir resim öğretmenin önerisiyle mimar olmaya karar verip, önce mimarlık nasıl bir şeydir diyerekten Y. Mimar Sn. Nafi Çil'in atölyesinde bir süre, mimarlık eğitimi öncesi mimarlığı tanıma olanağı buldum. (Bu olayın bana çok katkıları oldu)

Sonra da Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mimarlık Fakültesini kazandım. Çok zevk aldığım bir eğitim dönemi geçirdim. Öğrenciliğim sürerken heykel, pano, rölyef çalışmaları yaptım.

80'li yıllar öncesi karikatür çok yaygın ve gündemde olan bir sanat dalıydı. Her ay bir çok yarışma ve sergi düzenlenirdi hatta çok ciddi kurum-kuruluşlar bankalar bile yarışmalar ve sergiler düzenlerlerdi.

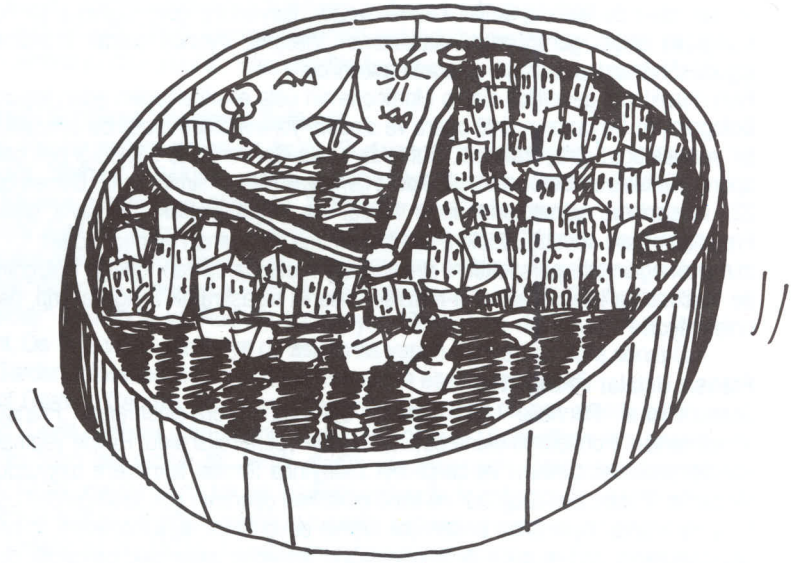
1978'de karikatürcüler derneğine üye oldum. Arkasından da İzmir'de bir gurup karikatür çizeri arkadaşım ile birlikte dernek temsilciliğini kurduk sonrada çok nitelikli birçok çalışma ve sergi gerçekleştirdik. Bunların bir kısmı ilk kez denenen deneysel sergi çalışmalarıydı. Örneğin büyük bez panolara çizerek sergilediğimiz "Üç metre beze" karikatür sergisi, tek



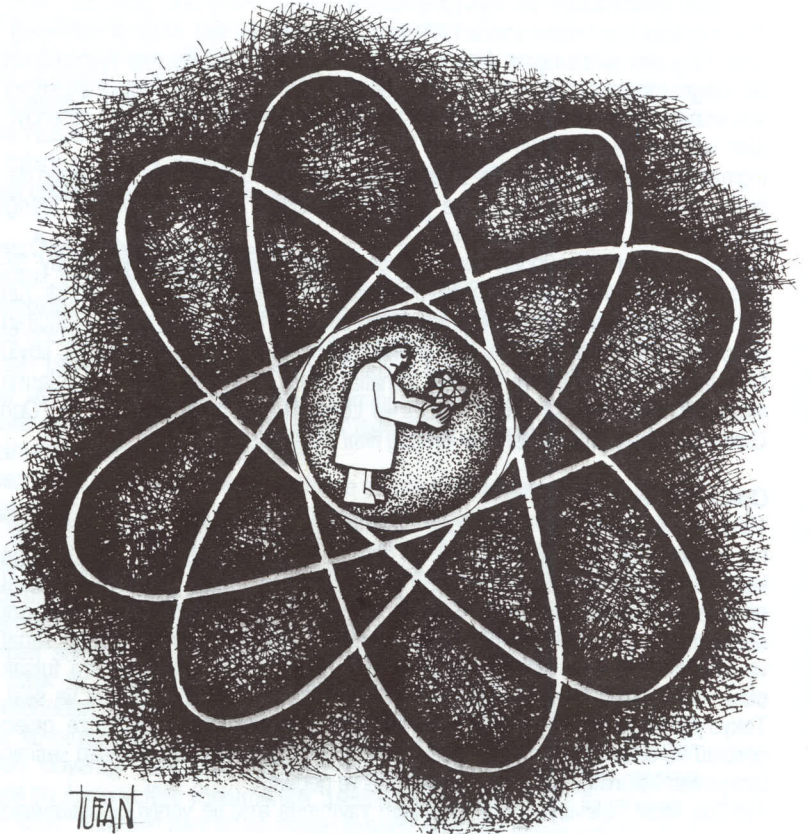
ve ilginç bir sergi örneği olan "Karikatür Karikatür Sergisi" idi ve sergi ulaşım konusunda olup seyir halindeki trolleybüslerde gerçekleştirildi. (Şimdi onlarda tarih oldu)

Yurt içi ve yurtdışında bir çok yarışmaya katıldım. Bunlardan bir düzineden fazla ödül kazandım İtalya'nın Vercelli kentinde yapılan bir yarışmadan ödül kazandım yine İtalya'nın Tolentino kentindeki uluslararası karikatür müzesine de bir yapıtımı aldılar. Bir çok dergi gazete ve sergi katoloklarında karikatürlerim yayımlandı.

Bana göre 70 - 80 yılları arasında Türk karikatürü en güzel dönemini yaşadı Çok nitelikli karikatür sanatçıları yetişti. 80 sonrası yaşamın her alanında olduğu gibi kültür ve sanata vurulan kötü darbeden karikatürde nasibini aldı. Önce içi boş sulu mizah dergileri ortalığı sardı şimdilerde de pornografik mizah dergileri çok revaçta görülüyor. 80 sonrası bir yaşam biçimi olarak yaygınlaştırılan kültürsüzlüğün kültürü olan "Yükselen Değerler" sayesinde yalnız karikatür değil yaşamın her alanını ahtapot gibi sarmış durumda.



TUFAN.



TUFAN

Karikatürü çok seviyorum ama mimarlığın yeri benim için apayrı. Aslında zaman zaman resim, heykel de çalışıyorum. Hepsi birbiriyi içi içe geçiriyor. Zaman zaman arkadaşlarımı kıramıyorum. Amblem, grafik çiziyor, afiş tasarımları yapıyorum.

Geçen bir kaç yıl süresi içinde çok değişik bir dizi resim çalışmam oldu umuyorum ki onlar da önümüzdeki günlerde sergiye hazırlayabilirim.

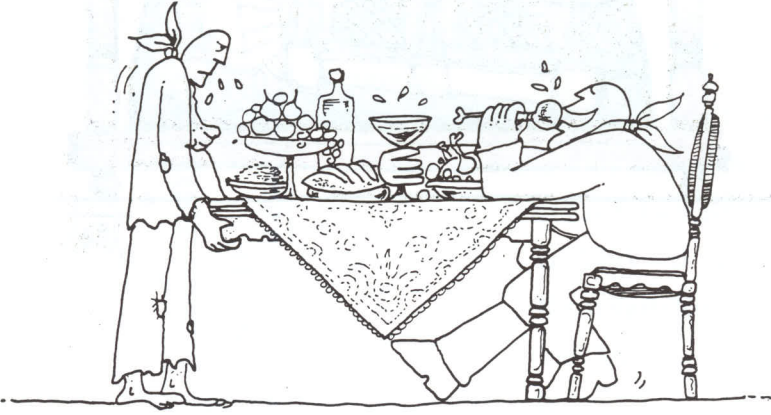
Çizmek bazen bir çok eylemden hatta konuşmaktan bile kolay geliyor geçen aylarda yurtdışı seyahatim oldu lokantada uzun uzun uğraşmama rağmen garsona bir parça ekme istediğimizi anlatamayınca kağıda bir dilim ekme

resmi çiziverdim. Sorunu çok kolay çözmüş oldum çizgiyle.

Karikatür izleyicisiyle en kolay ve dolaysız iletişim kurabilen bir sanat dalıdır bir tek karikatür bazen sayfalarca yazıyla anlatılabilecek bir olayı bir kaç yalın çizgiyle ifade edebilir.

Sanırım mimarlar çizgi ve çizmekle iç içe olduğundandır mimar karikatürcü oldukça fazla.

Kısaca hem kendimden söz ettim, hemde karikatür ile ilgili düşüncelerimden. Şu anda zamansızlıktan yakınlıkla sanat çalışmalarını sürdürmeye uğraşıyorum hemde projeler üretip yapım süreçlerinde kontrollüklerini sürdürmeye çabalıyorum. □



TUFAN.

## KENTTE YAŞANILABİLİRLİK KRİTERLERİ

“CAN GÜVENLİĞİ”



“İLETİŞİM”



“BESİN MADDELERİNİN FİYATI”



“EĞİTİM”



“HALK SAĞLIĞI”



YAŞAM ALANI



“SAKİNLİK SESSİZLİK”



KONUT STANDARTLARI



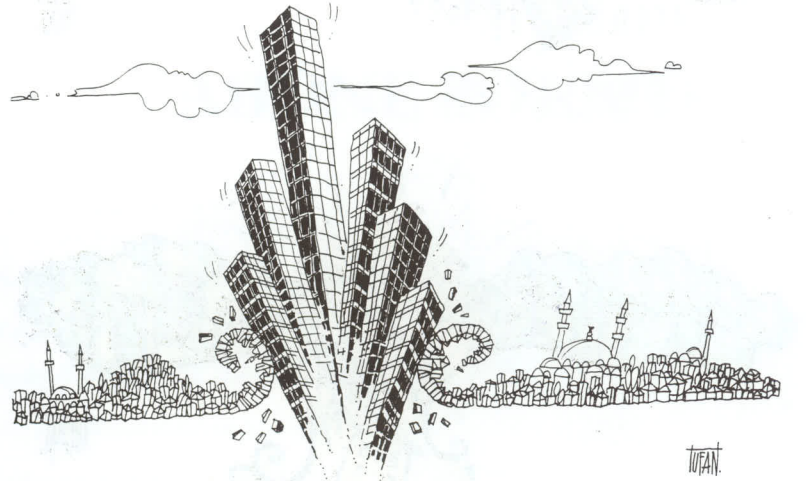
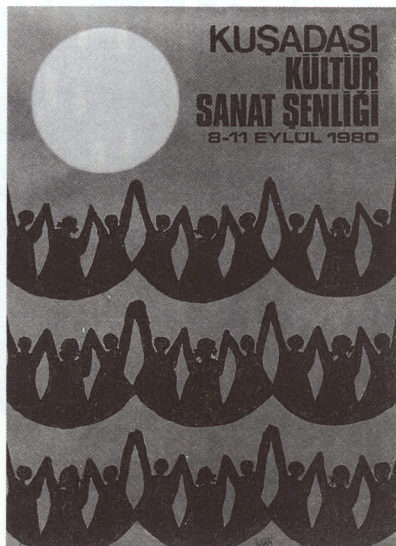
“TRAFİK AKIŞI”



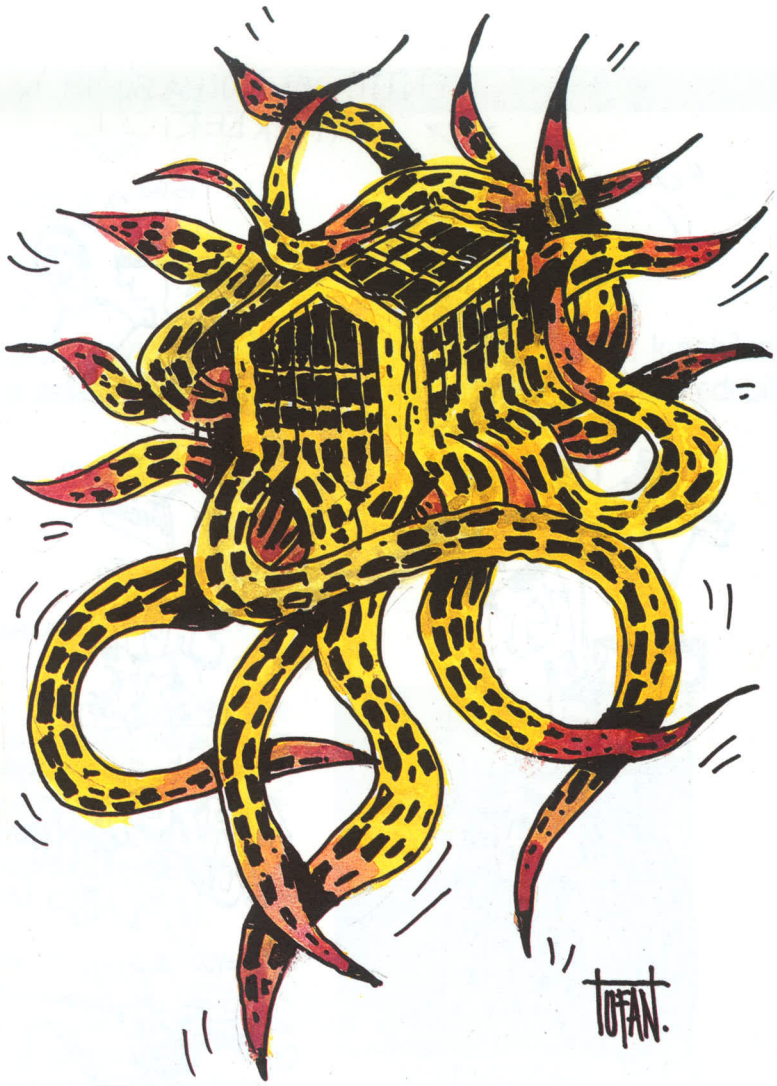
“TEMİZ HAVA DÜZEYİ”



TUFAN.



TUFAN.



“ KONAK - GALLERIA ”

