



**T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI**

**İZMİT BELEDİYESİ PERSONELİNİN TİYATRO İZLEME TALEBİNE ETKİ
EDEN DEMOGRAFİK FAKTÖRLERİN BELİRLENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şebnem TELCİ DERELİ

BURSA, 2019



**T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA BİLİM DALI**

**İZMİT BELEDİYESİ PERSONELİNİN TİYATRO İZLEME TALEBİNE ETKİ
EDEN DEMOGRAFİK FAKTÖRLERİN BELİRLENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Şebnem TELCİ DERELİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi İBRAHİM İ. ÖZTAHTALI

BURSA, 2019

T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Sahne Sanatları Anabilim/Anasanat Dalı, 701782003 numaralı Şebnem TELCİ DERELİ'nin hazırladığı "İzmit Belediyesi Personelinin Tiyatro İzleme Talebine Etki Eden Demografik Faktörlerin Belirlenmesi" konulu Yüksek Lisans ile ilgili tez savunma sınavı,/...../ 2020 günü -.....saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının(başarılı/başarısız) olduğuna(oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Tez Danışmanı

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Dr. Öğr. Üyesi İBRAHİM İ. ÖZTAHTALI

Üniversitesi

Üniversitesi

Doc. Ali Serif Liman
Alihina

Üye

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Üniversitesi

Üniversitesi

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Doc. Dr. Abdulkadir Genel
Ankara Üniversitesi
21/02/2020

Üniversitesi



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 20.03.2020

Tez Başlığı / Konusu: İZMİT BELEDİYESİ PERSONELİNİN TİYATRO
YAZILIM TALEBİNE ETKİ EDEN DEMOGRAFİK FAKTÖRLERİN BELİRLENMESİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarında oluşan toplam 146 sayfalık kısmına ilişkin 20.03.2020 tarihinde şahsım tarafından adlı intih. tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezimin benzerlik oranı % 9'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılma Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre te çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

20.03.2020

Adı Soyadı: SERENEM TELCI DEZELI
Öğrenci No: 201952003
Anabilim Dalı: SAHNE SANATLARI
Programı: SAHNE SANATLARI
Statüsü: Y.Lisans Doktora

Danışman
(Adı, Soyad, Tarih)

Dr. İbrahim İ. Özkurtale

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

Yemin Metni

Yüksek Lisans/ Doktora tezi olarak sunduğum “İzmit Belediyesi Personelinin Tiyatro İzleme Talebine Etki Eden Demografik Faktörlerin Belirlenmesi” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Adı Soyadı: Şebnem TELCİ DERELİ



Öğrenci No: 701782003

Ana Bilim Dalı: Sahne Sanatları

Statüsü: Yüksek Lisans Doktora

ÖZET

Yazar Adı Soyadı	Şebnem TELCİ DERELİ
Üniversite	Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Sahne Sanatları
Tezin Niteliği	Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı	139
Mezuniyet Tarihi/...../2019
Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi İBRAHİM İ. ÖZTAHTALI

İZMIT BELEDİYESİ PERSONELİNİN TIYATRO İZLEME TALEBİNE ETKİ EDEN DEMOGRAFİK FAKTÖRLERİN BELİRLENMESİ

Bu çalışma İzmit Belediyesi personelinin tiyatro izleme talebine etki eden demografik faktörlerin belirlenmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. 257 katılımcı ile gerçekleştirilen bu çalışma nicel araştırma yöntemlerinden tarama modelinde 22 sorudan oluşan anket formu ile yapılmıştır. Araştırma sonuçlarına göre demografik değişkenlerin tiyatro izleme alışkanlıklarında önemli bir etkiye sahip olmadığı, katılımcıların zaman yetersizliği ve tiyatro etkinliklerine ilişkin bilgilendirmenin eksik olmasından dolayı tiyatroya katılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Toplum , Tiyatro, Seyirci Tiyatro izleme alışkanlığı,

Tiyatro talebi

ABSTRACT

Yazar Adı Soyadı	Şebnem TELCİ DERELİ
Üniversite	Bursa UludagUniversity
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
AnaBilim Dalı	Sahne Sanatları
Tezin Niteliği	Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı	139
Mezuniyet Tarihi/...../2019
Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi İBRAHİM İ. ÖZTAHTALI

DETERMINATION OF DEMOGRAPHIC FACTORS AFFECTING THE THEATER'S MONITORING REQUEST FOR İZMİT MUNICIPALITY PERSONNEL

This study was carried out to determine the demographic factors affecting the demand of theater monitoring by Izmit Municipality staff. This study was conducted with 257 participants and a questionnaire consisting of 22 questions in the screening model of quantitative research methods. According to the results of the study, it was concluded that demographic variables did not have a significant effect on theater watching habits and that the participants did not participate in the theater due to lack of time and lack of information about theater activities.

Key Words: Arts, Society, Theatre, Theatre watching habit, Theater demand

ÖNSÖZ

Bu çalışma İzmit Belediyesi personelinin tiyatro izleme talebine etki eden demografik faktörlerin belirlenmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. 257 katılımcı ile gerçekleştirilen bu çalışma nicel araştırma yöntemlerinden tarama modelinde 22 sorudan oluşan anket formu ile yapılmıştır. Araştırma sonuçlarına göre demografik değişkenlerin tiyatro izleme alışkanlıklarında önemli bir etkiye sahip olmadığı, katılımcıların zaman yetersizliği ve tiyatro etkinliklerine ilişkin bilgilendirmenin eksik olmasından dolayı tiyatroya katılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tez çalışmam süresince sabrını, desteğini, rehberliğini ve bilgi birikimini esirgemeyen, değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi İBRAHİM İ. ÖZTAHTALI'ya, beni bu günlere kadar yetiştirip çağdaş birey olmamı sağlayan ve bana maddi manevi destek olan aileme, iyi günümde kötü günümde bana hep destek olan, projemin çalışma sürecinde yardımcı olan eşim Özgür DERELİ 'ye, akademik anlamdaki kariyer planlamam da beni yüreklendiren dostum Ceren AKDEMİR'e teşekkür ederim.

Şebnem TELCİ DERELİ

İÇİNDEKİLER

<u>Yemin Metni</u>	iv
<u>ÖZET</u>	v
<u>ABSTRACT</u>	vi
<u>ÖNSÖZ</u>	iv
<u>İÇİNDEKİLER</u>	i
<u>TABLolar LİSTESİ</u>	iv
<u>ŞEKİLLER LİSTESİ</u>	vi
<u>KISALTMALAR LİSTESİ</u>	vii
<u>1.GİRİŞ</u>	1
<u>1-TİYATRONUN TARİHSEL GELİŞİMİ VE TÜRKİYEDE TİYATRO VE DEVLET İLİŞKİSİ</u>	6
<u>1.1.Tiyatro Kavramı Tiyatronun Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’de Tiyatro Kurumları</u>	6
<u>1.1.1.Tiyatro</u>	6
<u>1.1.2.Tiyatronun Öğeleri</u>	8
<u>1.1.4.Türkiye’de Tiyatronun Gelişimi</u>	16
<u>1.1.5.Tiyatro Kurumları</u>	30
<u>1.1.6.Tiyatroların Kurumsallaşma Süreci</u>	32
<u>1.2.Tiyatro ve Toplum İlişkileri</u>	37
<u>2. TİYATRO ve SEYİRCİ</u>	40
<u>2.1.Tiyatro Seyirci İlişisine Yönelik Çalışmalar</u>	40

<u>2.2.Dünden Bugünde Tiyatro Seyircisi</u>	44
<u>2.3.Türk Tiyatrosunda Seyirci</u>	59
<u>2.3.1.Devlet Tiyatroları ve Seyirci</u>	59
<u>2.3.2.Özel Tiyatrolar ve Seyirci</u>	61
<u>2.3.3.2000’li Yıllarda Türkiye’de Alternatif Tiyatro ve Seyirci</u>	62
<u>2.3.4. Darü’l –Bedai’nin İzinde Şehir Tiyatroları ve Seyirci</u>	63
<u>2.3.5. Seyircinin Konumu</u>	69
<u>2.4.Politik Tiyatro ve Seyirci</u>	70
<u>3. TİYATRO EKONOMİSİ</u>	74
<u>3.1.Kültür Ekonomisine Bakış</u>	74
<u>3.2.Kültür Ekonomisi: Tanım, Sınıflandırma ve Aktörler</u>	74
<u>3.3.Tiyatro ve İşletmecilik</u>	77
<u>3.4. Ticari Tiyatro</u>	78
<u>3.5.Tiyatro Arz ve Talebini Belirleyen Unsurlar</u>	83
<u>3.6.Türkiye’de Gösteri Sanatları Talebi ve Kültür Politikası</u>	87
<u>3.7.Yerel Yönetimler ve Kültürel Ekonomi</u>	88
<u>3.8.Yerel Yönetimlerin Kültür Hizmeti Sağlama Rolü</u>	91
<u>3.9.Tiyatroda Yerelleşme</u>	93
<u>4.İZMİT BELEDİYESİ PERSONELİNİN TİYATRO İZLEME TALEBİNE ETKİ EDEN DEMOGRAFİK FAKTÖRLERİN BELİRLENMESİ</u>	97
<u>4.1. Yöntem</u>	97
<u>4.2.Evren ve Örneklem</u>	97
<u>4.3. Veri Toplama Aracı ve Veri Analizi</u>	97
<u>4.4. Bulgular ve Yorumlar</u>	99
<u>4.4.1.Tiyatro ve Diğer Sanatsal Faaliyetlere Katılım</u>	99

<u>4.4.2. Demografik Değişkenlere İlişkin Bulgular ve Yorumlar</u>	102
<u>4.4.3. Sosyo- Ekonomik Düzeye İlişkin Bulgular ve Yorumlar</u>	106
<u>4.4.4. Tiyatro İzlemeye Yönelik Bulgular ve Yorumlar</u>	110
<u>4.4.5. Değişkenlerin Karşılaştırılarak Analiz Edilmesi</u>	117
<u>SONUÇ</u>	118
<u>KAYNAKÇA</u>	120
<u>EKLER</u>	131

TABLolar LİSTESİ

<u>Tablo 1. İşletmecilik ve Tiyatro İşletmeciliği İlişkisi</u>	86
<u>Tablo 2. Tiyatroya Gitme Sıklığına İlişkin Bulgular</u>	99
<u>Tablo 3. Oyun İzleme Sıklığına İlişkin Bulgular</u>	100
<u>Tablo 4. Sinema İzleme Sıklığına İlişkin Dağılım</u>	101
<u>Tablo 5. Tiyatroya Gitme Nedenlerine İlişkin Dağılım</u>	102
<u>Tablo 6. Tiyatroya Gitme Nedenlerine İlişkin Dağılım (Çoklu Seçenek)</u>	102
<u>Tablo 7. Katılımcıların Cinsiyet Değişkenine İlişkin Dağılım</u>	103
<u>Tablo 8. Katılımcıların Yaş Değişkenine İlişkin Dağılım</u>	103
<u>Tablo 9. Katılımcıların Eğitim Durumu Değişkenine İlişkin Dağılım</u>	104
<u>Tablo 10. Katılımcıların Meslek Değişkenine İlişkin Dağılım</u>	105
<u>Tablo 11. Katılımcıların Ortalama Aylık Gelir Değişkenine İlişkin Dağılım</u>	106
<u>Tablo 12. Katılımcıların Kira Gideri Değişkenine İlişkin Dağılım</u>	107
<u>Tablo 13. Tiyatroya Ulaşım Süresine İlişkin Dağılım</u>	108
<u>Tablo 14. Tiyatroya Ulaşım Mesafesine İlişkin Dağılım</u>	109
<u>Tablo 15. Tiyatroya Verilebilecek En Yüksek Ücrete İlişkin Dağılım</u>	110
<u>Tablo 16. Tiyatroya Gitmeme Nedenlerine İlişkin Dağılım</u>	110
<u>Tablo 17. Tiyatroya Gitmeme Nedenlerine İlişkin Dağılım (Çoklu Seçenek)</u>	111
<u>Tablo 18. Tiyatroya Toplu Bilet Alma Durumu</u>	111
<u>Tablo 19. Tiyatro Gösterisi Hakkında Bilgi Kaynağı</u>	112
<u>Tablo 20. Tiyatro Gösterisi Hakkında Bilgi Kaynağı (Çoklu Seçenek)</u>	112
<u>Tablo 21. Günlük TV İzleme Süresine İlişkin Dağılım</u>	113
<u>Tablo 22. Beğenilen Tiyatro Türüne İlişkin Dağılım</u>	113

<u>Tablo 23. Beğenilen Tiyatro Türüne İlişkin Dağılım (Çoklu Seçenek).....</u>	114
<u>Tablo 24. Tiyatroya Birlikte Gitme Durumu</u>	114
<u>Tablo 25. Katılımcıların Sanatsal Faaliyetleri Yeterli Görme Durumu</u>	115
<u>Tablo 26. Katılımcıların Sanat Eğitimi Alma Durumu</u>	115
<u>Tablo 27. Katılımcıların Katılmak İstedikleri Kültürel Faaliyetlere İlişkin Dağılım ...</u>	116
<u>Tablo 28. Katılımcıların Katılmak İstedikleri Kültürel Faaliyetlere İlişkin Dağılım (Çoklu Seçenek)</u>	116
<u>Tablo 29. Cinsiyet ve Eğitim Durumu Değişkenlerine İlişkin Dağılım.....</u>	117
<u>Tablo 30. Cinsiyet ve Yaş Değişkenlerine İlişkin Dağılım</u>	117

ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>Şekil 1. Düğün Evi Oyun Evi</u>	3
<u>Şekil 2. Düğün yada Davul</u>	3
<u>Şekil 3. Ortaoyunu (Geçmiş Zaman Olur ki)</u>	3
<u>Şekil 4. Tepegöz</u>	3
<u>Şekil 5. Köroğlu</u>	3
<u>Şekil 6. Demir Dövme Geleneği</u>	3
<u>Şekil 7. Şaman</u>	3
<u>Şekil 8. Hacivat Karagöz Kukla Tiyatrosu</u>	3
<u>Şekil 9.Dionysos Şenlikleri(Walters Art Muzesi)</u>	3
<u>Şekil 10. Antik Roma Gladyatör Dövüşleri</u>	3
<u>Şekil 11.Antik Roma Tiyatro Temsili (Mozaik)</u>	3
<u>Şekil 12. Telif ve Çeviri Tiyatro Eseri Seyirci İstatistiği (2017-2018)</u>	3
<u>Şekil 13. Yetişkin ve Çocuk Tiyatro Eseri Seyirci İstatistikleri (2017-2018)</u>	3
<u>Şekil 14.Tiyatroya Gitme Sıklığına İlişkin Bulgular</u>	3
<u>Şekil 15. Geçmiş sezonda oyun izleme sıklığına ilişkin grafik</u>	3
<u>Şekil 16. Geçmiş Sezonda Sinema İzleme Durumu</u>	3
<u>Şekil 17. Cinsiyet Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği</u>	3
<u>Şekil 18. Yaş Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği</u>	3
<u>Şekil 19. Eğitim Durumu Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği</u>	3
<u>Şekil 20. Meslek Bilgisi Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği</u>	3
<u>Şekil 21. Ortalama Aylık Gelir Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği</u>	3
<u>Şekil 22. Kira Gideri Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği</u>	3
<u>Şekil 23. Tiyatroya Ulaşım Süresi Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği</u>	3

KISALTMALAR LİSTESİ

TDK Türk Dil Kurumu

1.GİRİŞ

Bugün üzerinde yaşadığımız, yüzyıllar boyunca çeşitli medeniyetleri üzerinde barındırmış ve kaynaştırmış topraklar bütünü olarak Anadolu insanı, hayatı boyunca edindiği bilgileri sürdürebilmek, genişletebilmek ve derinleştirebilmek için sanatı yaratmıştır. Sanat, insanın hayat kavgasında kendi gücünü ve karşısındaki güçleri tanımaya yardımcı olmuştur. Sanat, insanın gelişimi boyunca öğrenmeye, düzeltmeye, geliştirmeye ve değiştirmeye katkıda bulunmuş, bunu yaparken kendine özgü güzelliğini ortaya koymuştur. İlk insanın sanatının, hayatın kendisinin estetik biçimler ile birlikte yeniden sunulduğu bir süs, bir aksesuar olmadığı, tam tersine hayatın kendisi olduğu bilinmektedir. Hayata ışık tutar, yol gösterir ve onu güçlendirir. Sanat, toplumu düzenleyen kuralları değerlendirmeye alarak bu kuralları belirten değer yargılarını eleştirir, düzeltir, yeniler (Akdede, 2011; Göldere, 2002).

İlk ortaya çıktığı günden bugüne büyük değişimler gösteren tiyatro ilk olarak insanların ayin olarak yaptığı danslar ve av törenlerinde sergilenen gösteriler şeklinde ortaya çıkmıştır. İlk olarak ateş etrafında başlayan bu törenler avlanan hayvanların taklitleri ve av sürecini anlatan oyuncuların yaptığı gösterilerden oluşuyor idi. Çevresine toplanan kalabalığında zaman zaman oyuna dâhil olduğu ya da alkış tuttuğu bu gösteri ilkel tiyatronun ilk örnekleri olarak görülmektedir. Ancak disiplin açısından bakıldığında bunu tiyatro olarak nitelenmek zorlayıcı bir yaklaşımdır.

Tiyatro zamanla edebiyatın bir dalı olarak kurumsallaşmıştır. Edebiyat ve diğer sanat eserleri gibi tiyatro da sergilenen oyunlarda yaşamdan izler bulmak mümkündür. Her ne kadar hayal ürünü de olabileceği gibi yaşamdan izlerinde tiyatrodaki var olması seyirci-tiyatro ilişkisinin de kurulmasını sağlamıştır.

Tiyatroda çoğu zaman günlük yaşamdan insan manzaraları, insanın toplumsal bir varlık olarak toplumun diğer öğeleriyle yaşadığı çatışmalar ve kendisi ile çelişik halleri gözler önüne serilmektedir. Seyirci ortaya konan gösteride kendi hayatından parçalar bulmakta ya da sergilenen oyundan ders çıkarmaktadır.

Yunanca “Theatron” kelimesinden türeyen tiyatro seyirlik anlamında kullanılmıştır. Sahne olarak ayrılmış olan bir mekânda oyuncu ile yaşam öykülerinin söz ve hareket ile

canlandırılmasıdır. İlk tiyatro mekânının inşa edilmesinden bugüne yapısal birçok değişikliğe uğrasa da günümüzde hala seyir yerleri olarak tasarlanmaktadır (Konur, 2001).

Tiyatro toplumsal yapı içerisinde zamanla yer edinmiştir. Şener'e göre "Tiyatro her zaman toplumsal ilişkilerin içinde yer almaktadır." (Şener, 2008)

Tiyatroda klasik dönem olarak bilinen Yunan tiyatrosu ve Roma tiyatrosunda oyuncu ile seyirci bir arada bulunmakta idi. Orta çağda ise tiyatro dönemin sosyolojisine uygun olarak dinsel motifler içermekte idi. Bu dönemde tiyatro için geliştirilen bir mekân bulunmuyordu. Tiyatro ya sahnesiz bir ortamda ya da mobil olarak tasarlanan bir sahnede düzenleniyordu. Günümüze geldiğimizde de tiyatro mekânlarının klasik dönemin aksine kapalı mekânlarda olması ya da çadır tiyatroları gibi açık alanda mobil bir tasarımla sürdürülmesi hem dönemin özelliklerini yansıtmakta hem de tiyatroya verilen değeri gözler önüne sermektedir. Kapalı mekânlarda yapılan tiyatrodaki seyirci ve sahne tamamen birbirinden ayrılmaktadır.

Günümüzde tiyatro ve seyirci ilişkisini yeniden kurmaya yönelik arayışlar bulunsada bu yeterli değildir. İzleyiciyi oyunun içine alma ve onu etkin hale getirme tiyatrodaki önemlidir. Bu da oyuncuyla seyircinin kesin çizgilerle ayrılmadığı, yönetmenin yaratma yeteneğini destekleyen bir tiyatro mekânı tasarımıyla mümkün olacaktır.

Modern dünyada tiyatro insanların kişisel gelişimlerinde de önemli bir unsur haline gelmiştir. Entelektüel birikime sahip toplumların tiyatro ile ilişkileri geri kalmış toplumlara göre farklılık göstermektedir. Devlet tiyatro sanatını desteklemekte ve hatta tiyatro eseri üreten ve sergileyenlere devlet sanatçısı unvanı vermektedir.

Kentsel yaşam içerisinde önemli bir yeri bulunan tiyatronun toplum tarafından talep edilmesi için çeşitli teşvikler sağlanmaktadır. Sosyal yaşamın bir unsuru olarak tiyatrolar hem özel hem de kamu tarafından desteklenmekte ve yerel yönetimlerde bu desteklemenin içinde yer almaktadır. Devlet Tiyatrolarının yanı sıra Şehir Tiyatroları olarak örgütlenmesi bulunan tiyatro sanatı kültürel ekonomi içerisinde yer almaktadır.

Tiyatro sanatı izleyici üzerinde derin anlamlar oluşturmada kişisel gelişimine katkı sağladığı gibi sergilenen oyundaki karakterlerin yaşamı empati/duygudaşlık duygusunu geliştirmektedir. Böylece toplumsallaşmaya katkı sunmaktadır. Yine icra edilen bu sanat toplumu şekillendirdiği gibi toplumda ekonomik bir güç oluşumuna da katkı

sağlamaktadır. Kültürel ekonomi alanı içerisinde değerlendirilen tiyatro çalışmaları sunulan eser, oyuncu sayısı ve seyirci sayısı gibi göstergelerle takip edilmektedir. Bu çalışmada tiyatro sanatına toplumun ne düzeyde katılım sağladığı ve seyirci beklentileri ve taleplerinin ne yönde olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Yine çalışmanın amacı buradan çıkacak sonuçlarla tiyatroya katılım profilini tamamen olmasa da İzmit Belediyesi çalışanlarının tiyatroya ki talep ve isteklerini demografik unsurlar üzerinden belirlenmesidir.

Kültür ekonomisi çalışmaları hem ülkemizde hem de ülke dışında önemli araştırma konularından birisidir. Kültürel ve sanatsal faaliyetlerin düzenlenmesi ve hizmet kategorisinde değerlendirilen tiyatroya toplumsal yaşamdaki yeri, ülke ekonomisine katkısı kültür ekonomisi içerisinde değerlendirilmektedir. Yapılan çalışmalar seyirci ve tiyatro ilişkisinin ortaya konularak tiyatro arz ve talebinin incelenmesi şeklinde olmaktadır.

Son yıllarda sahne sanatlarının finansman sorunları ile ilgili pek çok araştırma bulunmaktadır. Baumol ve Bowen, sanat etkinliklere katılım üzerine istatistiksel çalışmaları olduğu gibi bilet fiyatları ve sanatsal etkinlik maliyetlerini incelemiş ve sanat politikalarını oluşturan üst kuruluşlara önerilerde bulunmuştur (Baumol, ve Bowen, 1966).

Kültürel ekonomi çalışmalarına önemli katkılarından dolayı Baumol ve Bowen bu alanın duayenleri olarak görülmektedir. Baumol ve Bowen tarafından yapılan çalışmaların ardından yarım asır geçmiştir ve günümüzdeki sosyolojik ve ekonomik yapı değişmiştir. Çalışmaların yalnızca seyirci sayısı ve tiyatro etkinlik sayısının ötesinde salon yetersizliği, ulaşım sorunları, gibi faktörlerinde incelenmesini zorunlu kılmaktadır (Baumol, ve Bowen, 1966).

Ayrıca gerek üretim gerekse hizmet alanlarında örgütlerin etkinliğini belirlemek üzere alan araştırmaları yapılmakta tüketici memnuniyetleri ortaya konulmaktadır. Kamuda yaşanan dönüşümlerle birlikte paydaşların memnuniyeti son dönemlerde dile getirilmeye başlanmıştır. Kamusal hizmetlere ilişkin olarak etkinlik analizleri, stratejik planlar ve faaliyet raporları ile ortaya konulmakta ve bütçe etkinlik analizleri, yatırımların ekonomik etkileri ve kalkınma ile ilişkileri ile alakalı çalışmalar yapılmaktadır. Ancak devlet bütçesinden pay alarak halka hizmet sunan devlet tiyatrolarının bütçelerini ilgilendiren

ve bu bütçenin amacını gerçekleştirip gerçekleştirmediğine ilişkin etkinlik analizleri yok denecek kadar azdır. Devlet kurumlarının da müşterisi olan vatandaşları tanınması ve onlara yönelik çalışmalar yapılması çağımızın gerekliliklerin birisidir. Bu çalışma bütçe etkinlik analizi üzerinde bir çalışma değildir. Ancak devlet tiyatrosu özelinde tüm tiyatro faaliyetlerini yürüten tiyatro idarecilerine İzmit belediyesi çalışanları özelinde “nasıl bir müşteri/seyirci kitlesine sahip oldukları” konusuna açıklık getirecek bir çalışma olması açısından önem arz etmektedir.

Araştırmada özellikle belediye çalışanlarının demografik özelliklerinin belirlenmesi ve bu demografik özelliklerin tiyatro tercihleri üzerindeki etkisinin belirlenmesi önemlidir. Demografi toplumsal, siyasi ve ekonomik meselelerle doğrudan ilişkili bir değişkendir. Demografik özellikler bireylerin dünyayı algılayış biçimindeki farklılıkları ortaya koymak açısından da önemli bir araçtır.

Araştırmada nicel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem bireylerin toplumsal edimlerini test, deney ve gözlem yoluyla objektif olarak ölçmek, sayısal veriler ile açıklamak ve bunları evrensel yasalara genellemek amacıyla sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Araştırma betimsel tarama modelinde yapılmıştır. Betimsel tarama modeli bireylerin, grupların ya da fiziksel ortamların durumlarını, özelliklerini özetler. Niçin sorusuna cevap aramaktan çok herhangi bir ilişkinin varlığı veya yokluğu araştırılmaktadır (Büyüköztürk vd, 2015; Creswell, 2016).

Bu kapsamda çalışmanın nihai amacı birçok sanatsal faaliyetin içinde bulunduğu etkinliklerden biri olarak tiyatro özelinde kişilerin talepleri araştırılarak katılım sıklığının ne derece ve hangi sanatsal faaliyete olduğu belirlenmek istenmiştir. Bu sanatsal faaliyetlerde ki katılım düzeyinin fiyat, sosyal ve ekonomik gelişmişlik düzeyi ile olan ilişkisinin ne derecede etkili olduğu ortaya koymaktır. Bu kapsamda İzmit Belediyesinde çalışan tüm çalışanlara (257 kişi) araştırmacı tarafından geliştirilen gelir, yaş, cinsiyet, meslek, eğitim durumu, evin tiyatroya olan mesafesi, oyun çeşidi, günde ne kadar televizyon izlediği, tiyatroya toplu bilet alarak mı geldiği gibi çeşitli değişkenlerin tiyatro talebini etkileyip etkilemediği araştırılarak ortaya konulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde tiyatronun tarihsel gelişimi Dünya ve Türkiye ölçeğinde ele alınmış Türkiye’deki tiyatro kurumları ve tiyatro toplum ilişkileri ele alınmıştır. İkinci bölümde Tiyatro ve Seyirci ilişkileri incelenmiştir. Üçüncü bölümde tiyatronun kültür

ekonomisi içerisindeki yeri üzerinde durulmuş ve dördüncü bölümde çalışma sonucu elde edilen veriler sunulmuştur.

1-TİYATRONUN TARİHSEL GELİŞİMİ VE TÜRKİYEDE TİYATRO VE DEVLET İLİŞKİSİ

1.1.Tiyatro Kavramı Tiyatronun Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’de Tiyatro Kurumları

1.1.1.Tiyatro

Tiyatro, toplumların sürdürdüğü hayat biçimiyle doğrudan ilintili bir sanattır (Töre, 2009:2183). Genel anlamda insanın ortaya koyduğu, içinde var olduğu çevrenin siyasal, ekonomik koşulları dışında, yaşam kültürünü ve geleneklerini de yansıtan en önemli sanatlardan biri olduğu söylenebilir.

Tiyatro mekan olarak değerlendirildiğinde tiyatro gösterilerinin seyirci önünde sergilendiği yapı şeklinde tanımlanmaktadır. Yunanca kökenli olan tiyatro kavramı “Theatron” sözcüğünden türetilen İtalyanca “teatro” kelimesinden Türkçeye geçmiştir. TDK sözlüğünde “Sahnelenmek için yazılmış oyunların tümü” şeklinde tiyatro eserinden bahsederken “Dram, komedi, vodvil vb. edebiyat türlerinin oynandığı yer” olarak mekandan bahsedilmektedir (Nutku, 1993).

Çağdaş tiyatro yapıları üç bölümden oluşmaktadır. Bu yapılar klasik dönem yapılarının aksine oyunu oturarak izleyenlerin bulunduğu oditoryum, oyunların sergilendiği sahne ve sahne arkası ve kulis olarak bilinen sahne dekorları ve yardımcı malzemelerin bulunduğu alandır (Temel Britannica, 1993; Nutku, 1993).

Yine Meydan Louresse Ansiklopedisinden “her türlü piyesin oynanıp gösterilebilmesi amacıyla yapılan bina” şeklinde tanımlanmaktadır (Meydan Louresse, 1987). Baltacıoğlu’na göre tiyatro “teknikleşmiş bir aksiyon süresidir” buradan kasıt piyes olarak adlandırılan edebi çalışmanın sahnede bir hayat parçası halinde sunulmasıdır.

Tiyatroya ilişkin genel tanımlamaları içeren yukarıdaki sözlük ve ansiklopedi tanımından öte tiyatro izleyicisinde bıraktığı etki üzerinden değerlendirildiğinde tiyatro yazılı bir oyun, oyunu sergileyecek oyuncu, izleyici ve sahneden oluşan bir yapıdır. Klasik bir açıklama ile tiyatro belirli bir yazılı eserin belirli bir mekânda, belirli oyuncularla, belirli kostüm, ışık, dekor vb. yardımcı unsurların eşliğinde, belirli bir zaman diliminde

izleyiciler için oynanarak çift taraflı fayda sağlayan sanatsal faaliyetlerdir şeklinde ifade edilebilir.

Bilimsel bir tanımlama yapıldığında tiyatro, “bir öyküyü sahne olarak ayrılmış bir yerde, oyuncuların söz ve hareketleriyle canlandırma sanatıdır” (Fuat, 2010:13).

Edebiyat olarak tiyatro seyirciye ayna tutan gündelik insan yaşamını edebi bir üslup ile seyirciye aktarma aracıdır. Tiyatro perdelerin açılması ile başlayan ve perdelerin kapanması ile son bulan hayat kesitidir. Yine drama türü ile yakından ilişkili olan tiyatro “belli bir kimsenin, katılımcılara anlamı olan bir şey yapması” anlamına da gelmektedir (Nutku, 1997).

Tiyatro içerisinde birçok sanatsal faaliyet birlikte icra edilebilmektedir. Oyun içerisinde anlatılmak istenen konu edebi bir eserin seyirciye aktarılmasıdır. İçerisinde şiir, drama, dans vb. etkinliklerde bulunabilmektedir. Tiyatro daha geniş bir bakış açısıyla gündelik yaşamda insanların sürekli olarak sergilediklerinin sahnede tekrar seyirciye sunulmasıdır. Seyirciye ayna tutmak deyimini de buradan gelmektedir. İnsan yaşamının tüm anına tanıklık eden sanatsal faaliyetlerin başında gelmektedir (Pignarre, 1991:9).

Tiyatroyu kuramsal açıdan değerlendirecek olursak ritüel ve mitolojik kökenli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Kültür tarihinin ayrılmaz bir parçası olan tiyatronun büyük evrimler geçiren insanoğlunun ve değişerek gelişen toplumların açısından ele alınması gerekmektedir. Tiyatro, bütün edebiyat ve sanat kollarından halk çoğunluğuna daha yakın, üstelik güncelliği ile yaşayabilen bir sanattır. Tiyatro bugünün yaşamını, bugünün insanını göstermek zorundadır. Tiyatro seyircisine o anda yönelirken, ona içinde bulunduğu dünyanın ve yaşamın gerçeklerini, doğrularını göstermekle, anlatmakla ve yorumlamakla görevlidir. Tiyatro, bir hayat bilimidir. Kaynağını, durmadan gelişerek ileri giden hayat olayından almaktadır. Tiyatro, insanın özünü araştırırken, düşünce ve kültür tarihinin durmadan değişen biçimlerine uyarak çağların profil değişimine, düşünce ve yaşam biçimlerine, dinsel, siyasal ve toplumsal gelişmelere sıkı sıkıya bağlı kalmaktadır; çünkü ancak bu devrim içinde insan yaşamının temel sorunu kavranabilir duruma gelmektedir (Erdoğan, 2007:52).

1.1.2.Tiyatronun Ögeleri

1.1.2.1.Metin

Modern tiyatrodaki metin yeniden ele alınan kavramlardan birisidir. Klasik dönem tiyatrosunda metin yazımı büyük değişikliğe uğramıştır. Artık diyalog şeklinde bir metin yapısı bulunmamaktadır. Hatta bazı tiyatro eleştirmenlerine göre metinler gereksizdir. Ancak edebi tiyatro yaklaşımını savunanlar dil ve sözcüğün tiyatrodaki önemli bir yeri olduğunu savunmaya devam etmektedirler. Bununla birlikte çağdaş tiyatro metinlerinin önemli bir bölümünde teatrallik hala önemli görülmektedir (Karacabey Çelik, 2014: 58).

Postmodern yaklaşımlarda oyuncu daha ön planda olup zaman zaman metinden ayrı doğaçlama ile dış etkilerin metin içine girmesi sağlanmaktadır. Seyirci etkileşimi ile birlikte ana metinden uzaklaşan bu durumlar geleneksel tiyatro yaklaşımından ayrılmaktadır. Oyun oyuncunun hayal gücü ile de harmanlanarak seyirciye sunulmaktadır. Özellikle performans sergileyen oyuncunun karakteri, kişiliği ve hayal gücü metinden bağımsız olarak oyun içinde yer almaktadır. Post modern tiyatro, dramatik biçimin sınırlarını keşfetmeye çalıştığı için post modern metin yazarları, özellikle ve öncelikle benliğin parçalanmışlığına ve dönüşümüne odaklanmışlardır. Hikâyenin, eylemin, tiyatro alanının ve dramının diğer bileşenlerinin de yeniden biçimlendirilmesi söz konusudur. (Schmidt, 2005: 54-5)

1.1.2.2.Oyuncu

İşlevlerini hep anlaşıldığı şekilde gerçekleştirmiş olsalar bile, 18. Yüzyıl tiyatrosunun yönetmenlerinin ya da yönetmen konsepti kavramı günümüzde artık varlığını yitirmiştir. Bunun yerine artık üretim/produksiyon konsepti başrol oyuncularına geçti. 19. Yüzyılda birkaç ünlü oyuncu olmasına karşın, produksiyonlar başrol oyuncusu ya da oyuncuları ile özdeşleştirilmekte idi. Günümüzde ise yönetmenler de en az oyuncular kadar önemli bir konum elde etmişlerdir (Homan, 2003: 16).

1896 yılında Paris'te sergilediği Ubu Roi isimli oyunu ile Alfred Jarry, adını tiyatro tarihine yazdırmayı başarmıştır. Kendi döneminin burjuva seyircisini eleştirerek o güne ek karşılımlarında büyülü atmosferler oluşturan kalıpları yerle bir eden Jarry, oyuncuları ile birlikte gerçek bir otantik ortam yaratabilmek için dekoru, metni, karakterleri ve müziği

harekete geçirdiler. Buradaki amaç, seyirci ve sahne arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak onların karşı karşıya gelmelerini sağlamaktır. Jarry böylelikle sürrealistleri, sembolistleri, dadaistleri ve absürdistleri etkilemiştir. Kendisinden sonra gelen ve çalışmalarıyla tiyatro tarihine damga vuran Antonin Artaud, tiyatro yönetmeni ve yaratıcısının, kaybolmuş manevi duyguları tekrar ortaya çıkarabilmek için bir şaman görevi üstlenmesi gerektiğini savunmuştur (Sıdıropolou, 2011: 13-4).

Auslander (1997: 21-2) Artaud'un oyuncu hakkındaki düşüncelerinin oyuncunun, seyirci ile sahne üzerinde performans sırasındaki paylaşımından daha önce katarsis yaşaması gerektiği yönünde olduğunu söyler. Artaud oyuncuyu, 'imajlarının peşinde çılgık atarak koşturan bir veba kurbanına' benzetir. Oyuncunun cinneti, seyirciyi etkisi altına almak için bir salgın gibi yayılacaktır. Oyuncu, seyirci ile soyut olanı birleştirir ve burada çok önemli bir rol üstlenir. Vücudunun farkında olan oyuncu, seyirciyi manipüle edebilir. Dolayısıyla, oyuncunun seyirci ile kelimeleri kullanarak değil, sembolik mimikler yoluyla iletişim kurması daha büyük önem taşımaktadır.

Copeau ve Brook, seyircinin temel insani ihtiyaçlarını anlamada tiyatronun kültür ötesi işlevi ile yol gösterdiğini ve bu anlayışı uyandırdığını savunurlar. Orghast isimli oyununu geliştirirken Brook, oyuncularına mitsel temalar etrafında doğaçlama yapma imkânı tanımıştır. Seyirciye nakletmeye çalıştığı fikirler ile ahenkli olacağını düşündüğü birtakım kelimeler üretmiştir. İngiliz Şair Ted Hughes'un da yardımıyla yapılan bu geliştirmede, örneğin ışık kelimesini karşılamak üzere üretilen "hoan" kelimesi, Farsça ışık hüzmeleri anlamına gelmektedir. Burada Brook'un amacı, kelimeleri kültürel ve diğer bağlamlarından sıyrıp çıkarmaksızın, seyirciye anlamın doğrudan aktarılabilmesi olmuştur (Copeau ve Brook akt., Auslander, 1997: 18).

Kısaca oyuncu, bilgisi, tekniği ve yaratma gücü ile canlandıran ya da gösteren sahne sanatçısına verilen addır.

1.1.2.3. Oyun Yazarı

Çağdaş tiyatrodaki oyunların bölümler halinde yazılması oldukça popüler hale gelmiştir. Bölüm kullanımı, yazarların zaman içinde geriye ve ileriye gitmesini mümkün kılmaktadır. Aynı zamanda geçmiş olayları şimdikilerden ayırmak ve izleyicinin deneyimlemesi için çok geniş kapsamlar sunmak yerine, parçalar vererek bunlar üzerinde düşünmesini sağlamak için de kullanılmaktadır (Pickering, 2005: 24).

Pickering (2005: 213) yazma eyleminin, halk ile iletişime geçme taahhüdünü içerdiğinden söz eder. Ona göre, bütün oyun yazarları, halkın çalışmalarından haberdar olmasını arzu eder. Oyunları hakkında yapılan eleştirileri duymaktan veya oyunlarını sahnede izlemekten ne kadar nefret ederlerse etsinler, canlı bir seyirci grubu ile fikirlerinin karşı karşıya gelmesini sağlamak için uğraşırlar. Çoğunlukla seyircilerini memnun etmek isteseler de kimi zaman onları şoka uğratmak da isteyebilirler; ancak tutumları ne olursa olsun, seyircilerine dair farkındalıkları oyunlarını nasıl yazacaklarına etki eder.

1.1.2.4.Sahne

Tiyatro, teknik kaynaklarının ölçüsünü ne kadar genişletirse genişletsin, teknolojik olarak film ve televizyonun gerisinde kalacaktır Grotowski (2002: 19). Her prodüksiyonda oyuncu ve seyirci için yeni bir alan tasarlandığını söyler. Böylelikle, oyuncu ve seyirci arasında sınırsız sayıda ve boyutta bir ilişki mümkün hale gelmektedir. Oyuncular seyircilerin arasında, onlara pasif bir rol vererek ve doğrudan onlarla temas halinde olarak oynayabilmektedir. Veya oyuncular seyirciler arasında yapılar inşa edebilmekte ve böylelikle onları oradaki hareketin mimarisine katarak mekânın sınırlamasına ve baskısına maruz bırakmakta, dolayısıyla onları oyuna katmaktadırlar. Veya oyuncular seyircilerin arasında oynayabilmekte ancak onları görmezden gelmektedirler. Seyirci, oyuncularından yüksek bir çit ile ayrılabilir. Bu çitin üzerinden sadece kafaları görünecek şekilde oyunu izlerler. Bu açıdan, seyirci sanki bir arenada hayvanları izliyormuş veya bir operasyonu izleyen tıp öğrencileri gibi görünür. Bu konumlandırma aynı zamanda ahlaki bir aşkınlık hissi de yaratmaktadır. Bu durumda bütün salon somut bir uzam olarak kullanılmaktadır: Faustus'un konuklarını ağırladığı bölümde konuklar, seyircilerdir. Burada önemli olan bir laboratuvar ortamı yaratarak araştırma için uygun bir alan oluşturma değildir. Burada asıl önemli olan, her bir performans türü için uygun olan seyirci-oyuncu ilişkisini bularak bu kararı, fiziksel ayarlamaların içine yerleştirmektir.

Çağdaş Tiyatro dönemine ait sahne düzenlemelerinden birisi olan Schaubühne, 1967 yılında kurulmuştur ve seyirci ile aktörü aynı mekânda bir araya getirme isteklerini gerçekleştirebilmek amacıyla bir oditoryum tasarlamışlardır. Ayrılabilen bölümler,

sahnenin farklı oyunlarda kullanılabilmesini sağlar (Breton, 1989, Aktaran. Arın, 2003: 91).

Arın (2003:93) seyirci oturma alanlarının her prodüksiyonda tekrar düzenlendiği Loeb Tiyatrosu'nun ise bir başka Çağdaş Sahne örneği olduğunu söyler.

Royal Exchange Tiyatrosu da kendisini taşıyabilen bir iskelet sisteminden oluşur ve arena tipinde bir sahneye sahiptir. Her yönden girişin yapıldığı sahnede seyirci, oyuncu ve teknik ekip aynı mekânı paylaşmaktadır (Mulryne ve Shewring, 1995, Aktaran, Arın, 2003:94).

1.1.2.5.Seyirci

20. Yüzyılda tiyatro seyircisinin rolü hem korunmuş, hem de değişime uğramıştır. *Ana akım tiyatrodada*, sahnedeki dramatik sunuma tepki olarak gerek duyulan gelenekler korunmaya devam etmiştir; seyircinin belirli bir sıraya göre oturması, ışıklar söndüğünde ve perdeler kalkarken fiziksel bir pasiflik durumuna geçmeleri gibi. Bütün bu gelenekler, seyircinin homojen oluşu ile sağlanmış ve sürdürülmüştür. Ana akım tiyatronun, satışları garantilemek için belirli bir ideolojik bakışa mahkûm kalması ve yenilikçi tiyatroya olan olumsuz yaklaşım, artan bilet fiyatları ile birlikte izleyiciyi giderek hayal kırıklığına uğrattı. Yüzyıl başlarında, tiyatro teorisyenleri Appia, Craig, Reinhardt, Piscator, Artaud, Meyerhold, Marinetti ve Brecht gibi isimlerden yükselen sesler ile birlikte performans-seyirci etkileşimi ve ilişkisi yeniden inşa edildi. Meyerhold ve Brecht, tiyatronun şekillenmesinde siyasi fikirlerin önemli rol oynadığını ileri sürmüşlerdir. Böyle bir çalışma için seyirci, dramatik metnin içinde bir eş yaratıcı olarak rol üstlenmeliydi. Dolayısıyla bu yüzyılda tiyatro artık belirli bir mekâna hapsolmaktan çıkıp, farklı alanlarda seyirci ile etkileşimli olarak deneyimlenen bir sanat alanına dönüştü. Tiyatro, seyirciden beklentisini yükselterek ondan yeni beceriler kazanmasını talep etti. Belirli gruplar ile çalışmalar yapılmaya başlandı. Bunun en iyi örneklerinden birisi, 'bastırılmışların tiyatrosu' olarak bilinen ve Augusto Boal tarafından yaratılan tiyatro türüdür. Burada seyirciler oyuncu olmak üzere yetiştirilirler ve tiyatro dışı bir bağlamda kendi hayatlarını güçlendirmeye çalışırlar (Chambers, 2002: 49-50).

Heim (2016: 4-5), performans sergileyenleri iki grup şeklinde kategorilere ayırmaktadır: aktörler ve seyirci üyeleri. Tiyatroda aktörler karakter rolleri oynarken seyirci üyeleri

kendi benliklerini sahneler. Seyirci bu sahnelemeyi bir rol vasıtasıyla yapar: “seyirci rolü”, “oynama” fikri, performansın özünde yer alır. Seyirci bilinçli olarak veya olmaksızın seyirci gibi oynar, diğer deyişle seyirci olmaya çalışır. Burada, performans ile katılım arasında bir ayırım yapmak önemlidir. 1960’lı yılların Yaşayan Tiyatro’su ve Jerzy Grotowski’nin çalışmaları, seyircinin prodüksiyonda özel olarak yazılmış bir metne göre rol oynama suretiyle performansın bir parçası haline geldikleri katılım tiyatrosunu keşfettiler. Katılımcı tiyatro, uygulamada seyirci için yazılan metinlerle sınırlanmıştır. Tiyatro profesyonellerinin yönlendirmesi ile oynamak ve doğaçlama oynamak arasında fark vardır. Kapsayıcı/kuşatıcı tiyatronun ortaya çıkmasıyla birlikte katılımcı pratik yaygınlaşırken, 21. Yüzyıl Ana akım tiyatro oyunlarında çoğunlukla cesaret verilmiş turist seyirciler bu pratiği uygulamaktadır.

Copeau, tiyatronun insan ihtiyaçlarına yönelik olduğunu açıklarken seyirciyi şu şekilde tanımlamaktadır:

“Seyirci, sarhoş edici eğlence için oraya buraya giderek tesadüfen bir araya toplanmış bir grup insan değildir. Bizim gösterimizi izlemeye gelen ve salonu dolduran insanlar bile seyirci değildir aslında. Benim seyirciden anladığım, birlikte yaşamının tadına varmak ve insani duyguları deneyimlemek için aynı arzu, aynı ihtiyaç ve aynı istekler doğrultusunda aynı ortamda bir araya gelmiş topluluktur. Bu ortamda deneyimledikleri izlek ise hayatın kendisinden daha iyi algılanmalıdır. Bir araya gelip hep birlikte merak içinde beklemeye başlarlar. Bizim sizlere insanlığınızı hatırlatmak için insanlığınıza ait daha güçlü bir his, daha samimi bir aşkı vermek amacıyla sunduğumuz drama veya komedide gözyaşları ve kahkahalar birleşir.” (Auslander, 1997: 16).

Peter Brook da seyirci ve icracı arasındaki etkileşime dair görüşlerini ortaya koyarken, Copeau’nunkine yakın bir bakış açısı sergilemiştir. Ona göre bir aktörün performansı sonrasında o geceyi iyi olarak nitelendirebilmesi için, seyircinin izleme rolüne aktif ilgi ve hayat katmış olması gerekir. Bu noktadan sonra, artık seyirci ve aktör, gösteri ve halk arasındaki ayırım ortadan kalkar. Birisi için mevcut olan, öteki için de mevcuttur(Auslander, 1997).

1.1.2.6. Çok Boyutluluk

Tiyatro seyircisi kimi zaman bakan kimi zaman da bakılan olurken, bu durum belirli bir uzam içinde ve belirli bir zamanda gerçekleşir. Burada ve şimdi olma durumu, çok

boyutluluğun bir sonucudur. Çok boyutluluk zaman içinde, tiyatroya dair farklı yaklaşımlar geliştikçe farklı nitelikler kazanmıştır (Karasu, 2013: 57-8).

Tiyatroda zaman ve uzamın birlikteliği; diğer deyişle çok boyutluluğu üzerine gösterge bilimsel yaklaşımda bulunan Günay (1999: 113-4), tiyatrodaki hem olayın geçtiği hem de gerçek sahneyi belirten bir uzamın bulunduğunu, bu iki zaman ögesinin bir arada kullanılması ile oluşan çok boyutluluk durumunun çizgisel bir özellik gösterdiğini söyler. Tiyatroda bir arada sunulan söz, bedensel davranışlar, mimikler, ışık, müzik, dekor, oyuncuların giriş-çıkışları gibi çeşitli anlatım biçimleri, birbirleri ile ilişkili olarak aslında çizgisel bir algılamaya yol açar. Seyirci izlediği oyun sırasında bu göstergeleri ayrı ayrı fark eder ve algılar.

1.1.2.7. Çağdaş Tiyatroda Anlatı

Anlatı, sahne dışında meydana gelmiş bir olayın bir karakter tarafından anlatılmasıdır. Çağdaş Epik Tiyatro'da da, karakterler sıkça dramının gelişimine dair fikirlerini dile getirmek üzere çağırılırlar. Anlatı, genellikle sahnelemesi zor olan durumlar için geçerli görünmektedir. Klasik dönemde anlatının, eyleme oranla daha az etkileyici olduğu düşünülmekteydi. Olayların anlatımı bir anlatıcı tarafından gerçekleştirildiğinde, seyircinin daha objektif bir bakışla analiz yapması sağlanmaya çalışılır. Bu teknik Brecht tarafından sıkça kullanılmıştır. Dramatik anlatıdan farklı olarak Brecht türü anlatı, asıl karakterin bir monolog ile kendi durumunu haklı çıkarmaya çalışmasını içermez. Anlatıcı, bu öğretici rolü üstlenir (Pavis ve Shantz, 1999: 229-30).

Özcan (2014:106), tiyatronun anlatisallığına şöyle değinmektedir: Tiyatro hem “şimdi ve burada”nın, hem de “o zamanda ve orada”nın sanatıdır. Öyleyse fark ediyoruz ki, anlatıya özgü bir özellik olarak tarif ettiğimiz çift- katmanlılık tiyatral olanın da temelinde yatmaktadır. Bu durumda ilk sonuca varabiliriz; tiyatral bir gösterimin çift katmanlılığına, materyalin materyal niteliğine, temsilin temsili oluşuna, ürünün arkasındaki üretim sürecine dikkat çeken, tarihsel avangardlarla sistematik biçimde başlayan tiyatralleşme/tiyatrosallaşma hareketleri, tiyatronun anlatisallığını ortaya çıkarma eğilimleri olarak okunabilir.

1.1.2.8. Çağdaş Tiyatroda Dijital Gösterim Ve Medya Teknolojisi

Performans sanatlarının sanal ortamda ortaya çıkması, kültürel inşaların icra edilebilirliğini hesaba katan bir kavramlaştırmayı gerektirmektedir. Sanal bir ortamda seyirci, etnisitenin, sınıf ve cinsiyetin uçucu hale geldiği ve sabit kategoriler olmaktan çıktığı bir dijital alan içine girmiş olmaktadır. Kullanıcılar veya operatörler avatar ikonları ile veya metin tabanlı kimliklerle istedikleri herhangi bir cinsiyete, ırk veya sınıfa girerek oynayabilmektedir. Bu da kendilerine ve icra ettikleri performansa bir çeşitlilik kazandırmaktadır. Dolayısıyla söylemek mümkündür ki; siber performans sayesinde sınıf, cinsiyet, ırk farklılıkları ortadan kalkmakta ve dönüşmektedir (Causey, 2006: 59).

Bilgisayar temelli görüntü kullanımı 1960'lı yılların başlarında, farklı bir sanat biçimi olarak sanat dünyasına girmiştir. Askeri bir bilgisayar ile üretilen görüntülerin kullanıldığı John Whitney'in Catalog isimli filmi daha sonra başkaları izledi. 1965 tarihli bir sergi olan Computer Generated Pictures, bilgisayar sanatçıları Michael A. Noll ve Bela Julesz'in çalışması idi. Özellikle 60'ların ikinci yarısına gelindiğinde bilgisayar teknolojisi dans ve performans sanatlarına devrimci nitelikleriyle kullanılmaya başladı. Başlangıçta kullanılan teknikler sinema alanından tiyatroya aktarılmaktaydı; video teknolojisinin tiyatroya kullanımı ise 1970 ve 80'lerde başlamıştır. Bunun önemli bir sebebi, video düzenleme tekniklerinin bu yıllarda yaygınlaşmasıdır (Dixon, 2007: 87-8).

Daima gerçeklerin peşine düşmüş bir tiyatro filozofu olarak gördüğü Artaud'u dijitalleştirme deneyiminden söz eden Dixon'a (2006: 21) göre birçok farklı ve kimi zaman çelişkili gerçekliği dile getiren ve zalimlik, çifte, vücut gibi kavramlar etrafında dolaşan Artaud'un tiyatrosunu multimedya biçimde ifade etmek aslında büyük bir zorluk değildir. Örneğin Chameleons 4: The Doors of Serenity (2002) isimli oyunda sanatçılar kendi çiftleri ile yüzleşme deneyimini, dijital ekranlar sayesinde gerçekleştirmiştir. Ekranlar; kırbaçlanan, kendilerine kesici aletler ile zarar veren (zalimlik) ve çıplak vücutlarını sergileyen (vücut) imajlardan oluşuyordu. Bunlar hem sahneye hem de ekrana hakimdi. Burada dikkati çeken nokta, ekranlardaki oyuncular değişirken herhangi bir teknik kullanılmamış olmasıdır. Oyunun seyirci üzerindeki etkileri de oldukça çeşitli olmuştur: kimileri görüntülerin dikkat dağıtıcı ve güçlü olduğunu, kimileri ise cesur ve dürüst olduğunu ifade ederken, çok azı gerçeklikten söz etmiştir. Burada amaçlanan, en

dipteki korkuları ve fantezileri dışarı çıkarmak ve böylece gerçekliğin kendisinin ortaya çıkarılması idi.

Causey'e (2006: 48-9) göre siber tiyatro, film ve televizyon ile benzer şekilde, canlı bir aktör veya seyirci varlığına bağımlı değildir. Causey birçok siber tiyatro örneğinin aslında interaktif film/televizyon, enstalasyon sanatı, yeni medya sanatı veya elektronik iletişim olarak tanımlamakta ve bir soru yöneltmektedir: Siber Tiyatro türünü kullanışlı bir model haline getirmede canlı öğelerin kullanımı ve varlığı gerekli midir? Causey bu hatırlatmanın ardından, siber tiyatrodan birtakım örnekler vererek bilgisayar dolayimli tiyatronun olanaklarını ve çeşitlemelerini ele almaktadır. Örneğin üç boyutlu projeksiyonlar içeren dijital skenografi tekniğini kullanan George Coates Theatre Works ve Institute for the Exploration of Virtual Realities gibi topluluklar bu teknikten faydalanmıştır. Televizuel mizansen kullanımı, video monitörleri ve projeksiyon makineleri ile desteklenen bir yapıdır; geleneksel bir tiyatro alanını sanal bir ortama dönüştürmede kullanılan tekniklerden birisi olarak karşımıza çıkar. Bu teknik, Wooster Group topluluğu tarafından benimsenmiştir. Londra'daki West End ve Broadway de benzer şekilde, projeksiyon ile desteklenen sahneleri kullanmaktadır. Telebulunma performansı, diğer deyişle video konferans ve İnternet erişimi yoluyla gerçekleştirilen performanslar ise aynı anda hem gerçek hem de sanal ortamların bir arada kullanılmasına imkân vererek, performansın birçok yerde birden sahnelenmesini sağlayan tekniklerdir. Bunların yanısıra, seyircinin performansa interaktif katılımını sağlayan hipermetin, görüntü ve ses teknolojileri de mevcuttur. Bu tür teknolojilerle seyircinin hem katılım hem de yönlendirme imkânı vardır.

Televizyonun gelişimi ile birlikte, seyircinin imaj algısında da önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Televizyonun ardından video tabanlı performans pratiklerinin ortaya çıktığı bilinmektedir. Kültürel bir fenomen olarak videoteyp, yeni performans biçimlerinin ortaya çıkmasına da yol açmış ve bunlar geleneksel tiyatro mekanlarının dışında seyirci karşısına çıkmıştır: bodrum katları, eski otel mutfakları gibi. Seyircinin dikkati de bu yeni teknolojilerin kullanımı neticesinde parçalanmıştır. Böylece projeksiyonun önündeki oyuncudan, ekrandaki piksellere doğru gidip gelen bir ilgi oluşmuştur (Salter, 2010: 114-5).

Salter (2010: 123) gelişen teknolojilerin tiyatro seyircisini bir dönüşüme uğratan pekçok performans ve tiyatro sanatçısının, video kameranın getirdiği bu yenilik ve olanaklardan faydalanmakta gecikmediğini ifade eder. Bu dönüşüm, seyirciyi izleyen/bakan konumundan katılımcı ve kimi zaman da icracı konumuna taşımıştır.

1.1.4.Türkiye’de Tiyatronun Gelişimi

Yaşadığımız coğrafyadaki tiyatronun gelişimi genel olarak 3 başlıkta incelenir: birincisi; 18. yüzyıla kadar geleneksel tiyatro anlayışı, ikincisi; Batılı tiyatronun 18. yüzyılda Osmanlıya gelmesiyle beraber 1923’de cumhuriyetin kurulmasına kadar olan dönem, üçüncüsü ise 1923’den günümüze kadar olan süreyi kapsayan Cumhuriyet dönemidir (Konur, 1987).

Türkçede tiyatro dendiği zaman Yüksel’in (2011:229) ‘Türk tiyatro biliminin üç büyüğü’ olarak tanımladığı, Şener, Nutku ve And oldukça kapsamlı çalışmalarıyla temel başvuru kaynağı olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada da geleneksel Türk tiyatrosuna dair yapılan açıklamalarda Metin And’ın çalışmalarındaki izlek takip edilmiştir (Yüksel, 2011).

1.1.4.1.Geleneksel Türk Tiyatrosu

Geleneksel Türk Tiyatrosu sözlü ve sözsüz olarak sergilenen köy oyunları ve halk tiyatrosu geleneğinden beslenen dramatik türde oyunları içine alan bir tariftir. Geçmişte bereketli zamanlarda halkın ritüelleştirdiği bolluk törenleri ve Orta Asya Türk gelenek ve dini inanışlarını yansıtan şaman törenleri, kukla gösterileri, yas ve taziye törenleri, düğün merasimlerinde sergilenen oyunların birleşiminden oluşmaktadır. Yine Şii mezhebindeki muharrem ayında yapılan tören ve anlatılar ile matem günlerinde sergilenen oyunlarda bu grup içerisinde anılmaktadır (Türkiye Kültür Portalı, Geleneksel Türk Tiyatrosu, <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/geleneksel-turk-tiyatrosu> , 2019, (11.11.2019)).

Anadolu tiyatrosunda ritüellerin uzantısı olarak törensel nitelikler öne çıkar ve bu ritüeller daha çok Anadolu’ya has bir takvim geleneği içinde anlam kazanırlar. Eski oyunların değiştirilmiş biçimi ile güncel konuları işleyen yeni oyunlar da vardır. Millet olarak Orta Asya’dan getirdiğimiz irki unsurlarla, İslam medeniyeti çerçevesi içinde benimsediğimiz

sanatsal değerlerin, Anadolu coğrafyasındaki buluşmaları sonucunda ortaya çıkan bu oyunlarda Anadolu köylüsünün yaşam tarzının etkileri açıkça görülür (Tekerek, 2008).

Metin And, Anadolu köylülerinin kültürü olan köy seyirlik oyunlarının, dramatik sanatın yer, soy, imparatorluk, İslam'a ve batılılaşma gibi beş önemli etkinin bir araya gelmesiyle oluştuğunu söyler (And,1983:7-8).



Şekil 1. Düğün Evi Oyun Evi



Şekil 2. Düğün yada Davul

Kentleşme ile birlikte daha da bir sistematik hale gelen tiyatro gösterileri sözlü gösteri türlerinden meddahlık, karagöz oyunları ve çeşitli kukla gösterileri ile ortaoyunu ve destan anlatımı geleneği “Gelenekselleşen Türk Tiyatrosu” içinde yer alan ve çoğunlukla

kentsel yaşam içerisinde yaygınlaşan oyunlardır. Türk kuklasının geçmişi Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Günümüzde 19.yy Batı etkisi ile harmanlanarak sürdürülmektedir(www.tiyatro.balikesir.edu.tr/tyatro_turk.htm).



Şekil 3. Ortaoyunu (Geçmiş Zaman Olur ki)

Kent ve Kırsal kesimlerde sergilenen tiyatro anlatımlarının ortak özelliklerinden birisi doğaçlamanın sıklıkla kullanılması yazılı metinlerin çoğunda olmamasıdır. Tiyatronun oyuncu, seyirci ve sahne üçlüsü içinde sürdürüldüğü bu türde şarkı, türkü, söz oyunları, taşlamalar ve dans gösterileri vazgeçilmez unsurlardandır (Karadağ, 1978).



Şekil 4. Tepegöz



Şekil 5. Köroğlu

Çağdaş Avrupa tiyatrosunun aksine açık biçim özellikleri gösteren Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda genel olarak sergilenen tema güldürü ağırlıklıdır. Belirli bir karakterin ortaya çıkmadığı oyunlarda tipler yaygın olarak kullanılır ve tiyatro disiplininin ziyade toplumsal olaylara bağlı olarak (düğün, cenaze, şölen, sünnet, bayram) ortaya konulmaktadır (Karadağ, 1988).

Türklerin ilk yaşayış dönemlerinden 19. yüzyıla kadar devam eden bu dönem, çeşitli dini törenlerde başlayan daha sonraları halk tarafından sergilenen güldürmeceli dans, şiir, taklit gibi yapıları barındırmaktadır. Türklerin İslamiyet'i kabul etmeden önceki dönemlerde, bu törenler çeşitli dini törenler ve Ergenekon Destanı'yla ilgili "Demir Dövme Töreni" gibi destanları anlatan törenlerdi. Türklerin 10. yüzyıldan itibaren İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte dini unsurlar tiyatroya daha fazla girmeye başlamıştır. Cumhuriyet öncesi dönemde Türkiye'de din temelli bir toplumsal düzen ön plandadır. Matbaanın kabulünün gecikmesi, toplumda yazılı kültürün gelişmesini geciktirmiş ve sözel kültürün egemenliğini sağlamıştır. Bu nedenle de toplumda okuma-yazma oranı çok düşük kalmıştır. Böylelikle halk arasında yazılı bir metne dayanmayan, sözlü kültürün bir ürünü ve sadece seyirlik bir boyutu olan tiyatro anlayışı egemendi (Güler, 1996:169-170).



Şekil 6. Demir Dövme Geleneği

<https://www.karaisali.bel.tr/wp-content/uploads/2018/03/Karaisalida-Turkun-Bayrami-Nevruz-Coskuyla-Kutlandi-2.jpg>

Geleneksel Türk Tiyatrosunda önemli bir yeri olan “Meddahlık” Orta Asya Türk gelenekleri izleri taşımaktadır. Eski Orta Asya Türklerinde şamanlar önemli bir dini kişiliktir. Toplumu bir arada tutan destanların ve hikâyelerin baş anlatıcısı olan şamanların hikâye anlatma geleneği Türklerin İslam’la tanışması ile birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Yine Osmanlı döneminde 16. yy ile birlikte kıraathane geleneği Türk Halk Tiyatrosunun gelişmesini beraberinde getirmiştir. Karagöz-Hacivat kukla gösterileri ve ortaoyun türü bu dönemde yaygınlaşmıştır. Dönemin önemli devletlerinden biri olan ve İmparatorluk olarak sınırları iyice genişleyen Osmanlı bu geleneğini Avrupa içlerine kadar da götürmüştür (Karadağ, 1978).



Şekil 7. Şaman

Kaynak: <https://paratic.com/samanizm-nedir/>

Tiyatro disiplini içerisinde bugünkü tanımlamasıyla ilk defa 1834 yılında anılan “ortaoyun” Türk Halk Tiyatrosunun en gelişmiş türüdür. Oyun içerisinde oyun sergilenen bu türde meddahlık, Karagöz-Hacivat oyunu ve diğer seyirlik öğeler birlikte yer alabilmektedir. Geçmişte kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu, yenedünya oyunu gibi adlarla anılan bu oyun İtalyan Halk Tiyatrosu’na da esin kaynağı olmuştur (<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/geleneksel-turk-tiyatrosu>).



Şekil 8. Hacivat Karagöz Kukla Tiyatrosu

<http://www.bursanindegerleri.com/kulturel-degerler/hacivat-karagoz/>

Ancak Tanzimat'la birlikte batı etkisinden kalan bütün alanlarda olduğu gibi bu alanda modern batı tiyatrosu ile yarışmamış zamanla silinmeye yüz tutmuştur. Günümüzde ise zaman zaman ramazan aylarında sergilenen bu türün canlandırılması için girişimlerde bulunulsa da bu girişimler yetersiz kalmaktadır (www.tiyatrokeyfi.com/tyatrotarihi.doc).

1.1.4.2.Batı Tiyatrosu ile Tanışma

Türk halkının batı tarzı tiyatro ile ilk tanışıklığı Gedikpaşa Tiyatrosunun 1860 yılında kurulması ile başlamıştır. Güllü Agop¹ adında tiyatrocunun 1861'de tiyatroyu kiralaması ve "Osmanlı Tiyatrosu" adında bir grup tiyatrocunun ile Türk tiyatro yazarlarının eserlerini Türkçe olarak sergilemesi ile başlayan batı tarzı yeni Türk tiyatrosu Sadrazam Ali Paşa'nın da teşvikleri ile gelişmiş ve 10 yıl boyunca Gedikpaşa Tiyatrosunda Türk Tiyatro eserleri sergilemiştir. Bu tiyatrodaki Ermeni Tiyatro Sanatçıları ve Müslüman Türk Tiyatro Sanatçıları birlikte oyunlar sergilemiştir.

Dönemin Türk oyuncularını arasında Ahmet Fehim bulunmaktadır. Dönemin Türk yazarlarının eserlerini sergileyen usta oyuncu Namık Kemal'den Rezaizade Mahmut Ekrem'e kadar birçok edebiyatçının Türkçe eserlerini Tiyatrodaki izleyici karşısına çıkarmıştır². Bu dönemde Türk izleyicisi Batı tarzı Türk Tiyatrosuna alışmıştır. Abdülmecid döneminde Dolmabahçe Saray yakınlarında bir tiyatro kurulmuştur. Tiyatroya uyguladığı sansürle anılan Abdülhamid ise Yıldız Sarayının Bahçesinde Yabancı Tiyatro ve Opera eserlerinin sergilenmesi için tiyatro mekânı inşa ettirmiştir (www.turkcebilgi.com/Türk%20Tiyatrosu).

18. yüzyılın başlarında, İstanbullu Ermenilerin Batılı anlamdaki tiyatroyla ilgilenmeye başlamaları Türk Tiyatrosu'nda ikinci dönemin başlangıcı olarak adlandırabileceğimiz bir kapının açılmasına yol açar. İstanbul'da Batı tiyatrosuna dair ilk tiyatro etkinlikleri 1810'da Ermeni okullarında gerçekleştirilmiştir (And, 1983:89).

¹ Agop Vartovyan, Osmanlı dönemi tiyatro oyuncusu ve yönetmeni ve Türk tiyatrosunun kurucularındandır. Oyuncululuğundan ziyade kurduğu ve yönettiği tiyatro toplulukları ile başarı kazanan bir sanatçıdır

²Namık Kemal, Ahmed Mithat Efendi, Abdülhak Hamid, Rezaizade Mahmut Ekrem gibi ünlü şair ve yazarların yapıtları, Ahmed Vefik Paşa'nın usta işi Moliere uyarlamaları ve Ünlü Fransız eserleri bu tiyatrodaki sergilenmiştir.

1845’den itibaren yoğunlaşan ve zamanla profesyonel bir nitelik de edinmeye başlayan Ermeni Tiyatrosu’nun bu dönemdeki en önemli iki ismi Mıgırdiç Beşiktaşlıyan ve Sırabıyon Hekimyan Ortaköy, Kuzguncuk ve Hasköy’de farklı Ermeni okullarının sahnelerini kullanarak zaman zaman birlikte zaman zaman da ayrı ayrı tiyatro faaliyetleri yürütmüşlerdir. Bir anlamda gerek Beşiktaşlıyan’ın, gerekse Hekimyan’ın, tamamen amatörlerden kurulu bir tiyatro dünyasında ‘profesyonel’ olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşımla tiyatro mesaisi yapan ilk öncüler oldukları ileri sürülebilir (Güllü, 2008:34).

Hekimyan 1859’da “Şark Tiyatrosu” adıyla bilinen ilk profesyonel tiyatroyu kurmuşsa da başarılı olamamıştır. Fakat daha sonra aynı isimle, farklı Ermeni tiyatrocular tarafından açılan Şark Tiyatrosu, aralarında Güllü Agop’un da (Hagop Vartovyan) bulunduğu Türk tiyatro tarihine yön verecek pek çok tiyatrocuyu bünyesinde barındırıyordu (Güllü, 2008: 36).

Güllü Agop 1867’de Şark Tiyatrosu’ndan ayrılan bazı oyuncularla birlikte ‘Asya Kumpanyası’ni kurmuş. Daha sonra, 1869 yılında ise Gedikpaşa’daki binasına taşınıp, sonrasında şehir tiyatrolarının kurulmasına dahi öncülük yapacak ‘Osmanlı Tiyatrosu’ adını alan önemli bir tiyatro kurumunu kurmuştur. Osmanlı Tiyatrosu 1870 yılında saraydan, on yıl boyunca İstanbul’da Türkçe oyun oynayacak tek tiyatro olma imtiyazını almıştır. Bu süreçte Osmanlı Tiyatrosu gitgide gelişerek Avrupa tiyatrolarıyla yarışabilecek bir düzeye ulaşmıştır. Osmanlı Tiyatrosu repertuvarında hem Türkçe hem de Ermenice oyunlara yer veriyordu. Fakat topluluğun son döneminde Türkçe temsil sayısı çok daha artmıştı. Güllü Agop Türk tiyatrosuna olan hizmetlerinden ötürü genel olarak çok sevilip sayılmış, zaten 1882 yılında Sultan II. Abdülhamit tarafından saraya alınmış ve hayatının sonuna kadar sarayda yaşamıştır (And, 2015:28). Fakat kendisine getirilen ciddi eleştiriler de vardı; ilk baskısı 1914’de yapılan Şarasan’ın *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları* adlı eserinin sayfasında Osmanlı Tiyatrosu’nun altın yıllarını anlatırken aşağıdaki cümleler yer almaktadır;

“Fakat Vartovyan, hükümetin ve Türk halkının tiyatroya gösterdiği bu sıcak ve yoğun ilgi karşısında iyice şımardı. Onlara daha fazla yararlanabilmek, dolayısıyla daha fazla para kazanabilmek için repertuvarındaki Türkçe oyun sayısını o kadar arttırdı ki bir sezonda sadece birkaç Ermenice oyuna yer vermeye başladı. Onun bu tutumunu eleştirenler oldu

tabi ki fakat o para kazanmanın peşinde olduğundan bu eleştirileri hiçbir zaman önemsemedi.” (Güllü, 2008: 21)

1880 yılında Agop’a verilen imtiyazın sona ermesi ve 1882’de Agop’un Saraya yerleşmesinin ardından, Mardiros Minakyan, Minakyan Tiyatrosu olarak da bilinen Osmanlı Dram Kumpanyasını kurdu. Dönemin en nitelikli tiyatro topluluğu olarak nitelendirilebilecek Osmanlı Dram Kumpanyası etkinliğini sürdürdüğü dönem boyunca Güllü Agop’tan devraldığı Batı tarzı tiyatro anlayışını Darülbedayiye devretmiştir (And, 1983: 117,138).

Osmanlının son döneminde Anadolu’da Türk Tiyatrosunun yaygınlaşması ilk olarak başkent İstanbul’da başlamıştır. Dönemde en önemli katkıyı Ermeni Tiyatro Sanatçıları yapmıştır. Türk Tiyatrosunda tuluat adında yeni bir tiyatro geleneği oluşturulmuştur. Ortaoyunu gibi Geleneksel Türk Tiyatrosu çalışmaları batı tarzı yeni Türk Tiyatrosu ile harmanlanarak tuluat adında yeni bir tür oyun sergilemeye başladılar. Kavuklu Hamdi olarak bilinen Türk Tiyatro Sanatçısının sergilediği bu yeni tür 1875’lerden Cumhuriyetin ilk yıllarına değin sergilenmiştir. Kanton eşliğinde yapılan bu yeni tür önemli ramazan eğlencelerinden birisi olmuştur. Ünlü direkler arası olarak bilinen eğlence günlerinde bu yeni tür seyirci karşısına çokça çıkarılmıştır.

Bu dönemde ilk Türk tiyatrosunun ortaya çıkışı ise 1879 yılında Hüdavendigâr Vilayeti Valiliğine atanarak Bursa’ya gelen Ahmet Vefik Paşa, tarafından kurulan tiyatro ile başlamıştır. Bursa’da kurulan bu tiyatro ilk Türk tiyatrosu olma özelliği taşımaktadır. Günümüzde bu bina halkevi binası olarak kullanılmaktadır. Ahmet Vefik Paşa’nın Bursa’da yaptırdığı bu tiyatro binasında ilk olarak 15 Eylül 1879’da Paşa’nın Moliere’den dilimize uyarladığı “*Meraki*” piyesi oynanmıştır. Tanzimat Dönemi’nin bir özelliği olan “Sanat toplum içindir” anlayışına sahip olan Vefik Paşa oyunlarda seyircinin eğitime ve örnek olacak davranışların sergilenmesine son derece önem vermiştir (Tuncay, 1967).

Türk Tiyatrosunun geliştirilmesi ve Türk Tiyatro Sanatçılarının yetiştirilmesi için konservatuar benzeri bir yapılanma ancak 1914 yılında ortaya çıkmıştır. Darü’l Bedayi adı verilen bu eğitim yerinde İlk Müslüman Türk Tiyatro Sanatçısı Afife Jale’de sahneye çıkmıştır. Başlangıçta batı tarzı eski eserler Türkçeye çevrilerek sergilenmiş fakat Türkçe eser yazımı gelişmemiştir.

Türk Tiyatro yazarları bu yeni tarza adapte olmak için Victor Hugo'nun, Shakespeare'in, Moliere gibi tiyatro yazarlarının eserlerinden faydalanmıştır. Türk Tiyatrosunun bu dönemde ortaya koyduğu özgün eser İbrahim Şinasi tarafından yazılan “*Şair Evlenmesi*”dir (Özön, 1959). Daha sonra vatanseverlik konuları çokça işlenmiştir Türk Tiyatrosunda Namık Kemal tarafından yazılan “*Vatan Yahut Silistre*” eseri sergilenen oyunlar arasındadır. Meşrutiyetle birlikte hürriyet ve özgürlük konuları ağırlıkla işlenmiştir. 1839-1923 arasında melodramlar, tarihsel dramlar ve komedi türü ağırlıktadır (www.papiss.com/phpBB2).

Yukarıda sergilenen oyunlar incelendiğinde Batı tarzı Türk Tiyatrosunu üç dönem halinde incelemek gerekmektedir. Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu, II. Meşrutiyetten Cumhuriyete kadar olan dönemde Meşrutiyet Tiyatrosu ve Cumhuriyet sonrası Cumhuriyet Tiyatrosu'dur. Üç dönem halinde incelendiğinde bu dönemlerde Türk Tiyatrosunda farklılaşma göze batmaktadır.

Batı Tarzı Türk Tiyatrosunun gelişiminde Padişahların bu sanata bakışının da önemi bulunmaktadır. Tiyatro sanatı çeşitli ferman ve ödeneklerle desteklenmiştir. Bu durumun önemli sebeplerinden birisi kuşkusuz diplomatik temsilcilere izletilecek oyunlar ile Osmanlının sanata bakışı üzerinden saygınlık kazanmaktır (Güler, 1996:61). İstibdat döneminde tiyatronun seyirciyle buluşması birçok engelle karşılaşmış ve tiyatro sanatı neredeyse ortadan kalkmıştır. Meşrutiyetle birlikte yeniden canlanan bu sanat cumhuriyetle yeni bir ivme kazanmıştır (And, 1983:15; Nutku, 1998).

Geleneksel Türk Tiyatrosunda sözsüz eser geleneği Batı Tarzı Türk Tiyatrosuyla yerini metne ve yazılı ve sözlü tiyatroya bırakmıştır. Yabancı uyarlamalar ve yeni yazılan eserler ile yeni bir drama geleneği ortaya çıkmıştır (Kurtuluş, 1987). Yeni tiyatro binalarının kurulması ile birlikte birçok drama sanatçısı gruplar halinde bir araya gelmiş ve oyunlar sergilemeye başlamıştır. Böylece ilk kurumsallaşma gerçekleştirilmiştir (http://www.tiyatrotarihi.com/batili_anlamda_turk_tiyatrosu.html).

1908 Meşrutiyetin ilanı ile birlikte Tiyatro yeniden canlanmış olup özellikle saray, hükümet, şehzade ve paşalar tarafından desteklenerek onların koruyuculuğunda eserler sergilenmiştir. Sonraları ise tiyatronun bir ulusun eğitimi ve kültüründe önemli bir araç olduğu düşüncesinden yola çıkılarak, bu sanatın kamu tarafından desteklenmesi gereği güçlü bir biçimde savunulmuştur. İlk ciddi ödenekli tiyatro denemesi *Sahne-i*

Osmaniyye'dir. Anonim şirket olarak başlatılan bu deneme başarılı olamamıştır. İstanbul Operet Heyeti de belediyeden ödenek almıştır. Ancak kamu ödeneğiyle kurulan ve günümüzde de etkinliğini İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu adıyla sürdürmekte olan Darülbedayi-i Osmani, bu konudaki en önemli örnektir (Ozansoy, 1964; Nutku, 1969; Güler, 1996:62-63).

Kuşkusuz 20. yüzyıla gelindiğinde tiyatro tarihimiz açısından en önemli olaylardan biri günümüzde hala varlığını İstanbul Şehir Tiyatroları adıyla da sürdüren Darülbedayi-i Osmani'nin 1914'de kurulmuş olmasıdır. Darülbedayi-i'nin, en önemli özelliği sahnelediği oyunlar, yetiştirdiği tiyatrocuların ziyade ilk ödenekli tiyatro kurumu olmasıdır (Özertem, 2014:53). Batılı tiyatronun Osmanlıya gelmesi ile beraber tiyatrodaki yaşanan en önemli zorluklardan biri oyuncu yetişmemesi ve farklı milletlerden ve bölgelerden gelen oyuncuların telaffuz farklılıkları nedeni ile bir sahne dilinin oluşamamasıydı. Bu durum bir tiyatro okuluna olan gereksinimi had safhaya çıkartıyordu. Nihayet dönemin İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu ünlü Fransız tiyatro insanı Andre Antoine'ı İstanbul'a çağırması ve Antoine'nin yol göstericiliği ile 27 Ekim 1914 tarihinde tiyatro ve müzik bölümlerinden oluşan Darü'l Bedayi-i Osmani açılmıştı. Birinci dünya savaşı sebebiyle hemen Fransa'ya geri dönen Antoine temelini attığı bu konservatuvarın başında fazla kalamamıştı. Ertesi yıl 'Tatbikat Sahnesi' adı altında gösterimlere başlayan Darülbedayi-i Osmani 1916 yılında okul olmaktan daha çok profesyonel bir tiyatro topluluğu konumuna ulaştı ve gösterimlere başladı (Nisan, 1941). Meşrutiyet dönemi tiyatrosuna büyük katkısı olan Darülbedayi-i Osmani zaman zaman içinden yeni tiyatro toplulukları da çıkarmış (And, 2015:122-123) ve günümüze kadar ulaşan yapısı ile cumhuriyet dönemi tiyatrosunda da oldukça etkin bir rol oynamıştır.

1.1.4.3. Cumhuriyet Dönemi

Cumhuriyetin ilanından sonra, toplumsal yapı, büyük bir değişim süreci içine girmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile amaçlanan temel hedef, o güne kadar varolan toplumsal yapıyı iyileştirmek ve çağdaş bir uygarlık düzeyine ulaşması için gereken toplumsal-kültürel yapıya ulaşılmasını sağlamaktır (Güler, 1996:170).

Türk Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, yeni Türk devletinin kurulması aşamasında Batı'yı esas alan yeni bir kültürel sistem ortaya koymak istemiştir. Tanzimat

döneminde Batılılaşma askerî yenilgilere çare bulma önceliğini taşımaktadır. Yani yıkılmakta olan bir devletin kurtulma çaresi olan Batılılaşma, öncelikle askerî alana daha sonra kültürel alana yansımıştır. Ancak Cumhuriyet döneminde bağımsızlık mücadelesi veren bir ülke artık yoktur. Bu dönemde öncelik askerî alanda gelişmek değil, Batılı ülkelerin çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmaktır. Yeni bir düzen kurulmak istenmiş, eski değerlerin silinip yeni değerlerin hâkim kılındığı bir kültürel yapı ortaya konmuştur. Bu kültürel yapının oluşmasında diğer sanat dalları gibi tiyatro da etkin olarak kullanılmıştır. Bu dönemin sanatçıları da yeni bir insan ve çağdaş bir toplum yaratma düşüncesini bir görev olarak kabul etmiş, yeni yönetimin toplumla var olan bağlarını güçlendirip, yeniliklerin ve ilkelerin halk tarafından benimsenmesini amaçlamışlardır (Pekman, 2002).

Cumhuriyet döneminde yeni kültürün kitleleri benimsetilmesi konusu üç aşamada gerçekleşmiştir. İlk olarak olumsuz olarak görülen ve değiştirilmesi kaçınılmaz olan eski kültürün ayrıntılı olarak incelenmesi ve eski kültürde karşı çıkılan değerlerin kaynağının belirlenmesi gereklidir. İkinci aşamada eski kültürün yanlış değerlerinin kaynağı olan ve hiçbir mantıkî dayanağı olmayan bazı inanç, alışkanlık, gelenek ve göreneklerin ortadan kaldırılması söz konusudur. İnsanların zihinlerini bu hurafelerden arındırmadıkça ilerlemenin mümkün olmayacağı görüşü hâkimdir. Üçüncü ve son aşamada ise yeni kültürün insanlara benimsetilmesi söz konusudur. Ancak bunun tek tek milyonlarca bireye ulaşarak gerçekleştirilmesi mümkün değildir. İşte burada çalışmamız açısından da oldukça önemli olan çeşitli araçların kullanılması durumu ortaya çıkmaktadır. Atatürk, “Fıkra, millete mürebbilik yapacak; ilim, iktisat, siyaset ve güzel sanatlar gibi bütün hars sahalarında vatandaşları yetiştirmek için pişvalık edecektir...” sözleri ile yeni kültürel değerlerin kitlelere benimsetilmesi konusunda birden fazla insana aynı anda ulaşabilecek araçların önemine vurgu yapmıştır (And, 1983:2-3; Erol, 2012:1203; Şener, 1991:41-42).

Türkiye Cumhuriyeti’nde batı modeli iyice benimsendi ve Türk tiyatrosu batı modelinde kurumsallaşmıştır. Kurumsallaşmanın önemli öncülerinden birisi de bugün İstanbul’da Şehir Tiyatrolarında adına sahne kurulan Muhsin Ertuğrul’dur. 1927 yılında Darü’l Bedayi’ye atanan Muhsin Ertuğrul Türk yazarların tiyatro eserleri üretmesini desteklemiştir. Öncelikle izleyiciye çağdaş tiyatro ürünlerini çeviri olarak sunmuş daha sonra yetiştirmiş olduğu oyuncu ve yazarlar ile Türk Tiyatrosunun özgün eserler

üretmesinisağlamıştır(www.byegm.gov.tr/yayınlarımız/kitaplar/isteturkiye/turkce/kultur/471.htm).

Oyunculuk, sahne ve dekor ilişkisinde de batı modelini uygulayan tiyatro yönetmeni kadın ve erkek birçok tiyatro sanatçısını yetiştirerek Türk Tiyatrosunun kurumsallaşmasını sağlamıştır. Cumhuriyet döneminde Tiyatro alanında sanatçı yetiştirmek için “Ankara Devlet Konservatuarı” Musiki ve Temsil Akademisinin bölümü olarak eğitim vermeye başlamıştır. İlk mezunlarından oluşan “Tatbikat Sahnesi” çeşitli oyunlarla seyirci karşısına çıktı. Nihayet 1949 yılında Devlet Tiyatroları kurumsal bir yapıya kavuşturulmuştur. 1950 yılı itibariyle kurumsallaşma yeni boyut kazandı ve Devlet Tiyatroları 7 ilde (Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon ve Diyarbakır) il düzeyinde örgütlenmiştir. Turneler ile Türkiye'nin her yanında izleyiciyle buluşmuştur. Devlet Tiyatrolarının ilk kuruluşundan bugüne geçen sürede sadece İstanbul Şehir Tiyatroları 12 sahneye ulaşmıştır. Özel Tiyatro ise 1960'lı yıllar itibariyle artış göstermiştir. Yine Cumhuriyet dönemi Türk Tiyatrosunun kurumsallaşmasının yanı sıra bazı özel tiyatrolar dışında tuluat sanatçıları tarafından oluşturulan özel gruplar seyircilerle buluşmakta idi. 1970'lerde özel tiyatrolarının sayısında bir azalış oldu ancak 1980'li yıllar itibariyle tekrar canlanmaya başladı. Dönemin siyasi olaylarının burada etkili olduğu bilinmektedir (http://www.tiyatrotarihi.com/1923ten_gunumuze_turk_tiyatrosu.html).

Bu dönemde bir var olup bir yok olan özel tiyatrolar mali sıkıntılar ve alt yapı yetersizlikleri sebebiyle Devlet desteğini de sağlayamayınca oyun sergilemekten dönem dönem vazgeçilmiştir (Güler, 1996:157).

Günümüzde istiklal caddesinde bulunan Elhamra Pasajı içerisinde yer alan Fransız Tiyatrosu önemli özel tiyatrolardan birisidir. Fransız Tiyatrosunda Fransız eserler ve oyuncular tiyatro sergilerken dönem dönem Türk sanatçılarda oyunlarını sergilemiştir (And, 1994:71).

Cumhuriyet döneminde, tiyatrodaki batı modelini benimseyen Türkiye, gerek tiyatroların kurumsallaşması, gerekse oyun yazarlığının gelişmesi bakımından önemli atılımlara sahne olmuştur.

Batı tarzı Türk Tiyatrosunun gelişimi ve kurumsallaşmasında Türk oyun yazarlarının da katkısı yadsınamaz. Avrupa Tiyatrosundan etkilenen Türk yazarlar Realizm etkisinde

oyunlar yazarak Osmanlı toplumundan Türk toplumuna geçişte yaşanan toplumsal sorunlara eğilmişlerdir. Reşat Nuri Güntekin'in "*Yaprak Dökümü*" (1930) ve Ahmet Kutsi Tecer'in "*Köşebaşı*" adlı eseri seyirci karşısına tiyatral bir üslup ile çıkarılmıştır. Üretken yazarlardan Cevat Fehmi Başkut tarafından kaleme alınan toplumsal eleştiri türündeki eserleride yine bu dönemde seyirci karşısına çıkmıştır. Dönem yaşamın çeşitli sıkıntıları ve toplumsal sorunlar dile getirilirken seyirci daha da dramatize edilmeden güldürü ile aktarımlar gerçekleştirilmiştir (www.turkcebilgi.com/Türk%20Tiyatrosu).

Eleştirel gerçekçi oyun yazarlığı 1950'lerden günümüze değin sürdürülmüştür. 1950'li yıllarda çok partili hayata geçişle birlikte yaşanan toplumsal sorunlar ve daha sonra 1960 ve 1970'li yıllarının getirdiği siyasi bunalım ve darbeler aynı üslup ile seyirciye sunulmuştur. Aziz Nesin ve Haldun Taner, gibi yeni bir üslup arayışı da bu dönemde ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllarda Türk Tiyatrosu parlak dönemini yaşamıştır. Bu dönemdeki toplumsal bilincin sağlanmasında Tiyatronun da önemi büyüktür. Kent yaşamında işçi ve Köy yaşamında tarım emekçilerinin de dertlerini dile getiren tiyatro eserleri seyirci karşısına çıkarılmıştır. Özellikle 1970'li yıllardan itibaren toplumsal gerçekçi yazarlar orta sınıf ve gecekondulaşma temalarını işlemişlerdir.

Yine aynı dönemde halk destanlarından alıntılar yapılan şiirsel üslup ile tiyatroya aktarılan Güngör Dilmen, Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, Necati Cumalı gibi Türk yazarların eserleri siyasal belgesel niteliğindeki oyunlar sergilenmiştir. Brecht'in Eğik Tiyatrosu'da Türk Tiyatrosunda kendine yer edinmiştir (Sermet Çağan "*Ayak Bacak Fabrikası*" (1964)) (tiyatro.balikesir.edu.tr/tiyatro_turk.htm).

Epik Tiyatro esintilerini Türk Tiyatrosuna eklemleyen önemli yazar ve tiyatro yönetmenlerinden biri de Haldun Tanerdir. "*Keşanlı Ali Destanı*" Gülriz Sururi ve Engin Cezzar sahnesinde seyirci ile buluşturulmuş geleneksel Türk Tiyatrosu özelliklerini de barındıran "*Yerli Epik Müzikal*" ağırlıklı yeni bir oyun türü geliştirilmiştir(www.tiyatrokeyfi.com/tiyatrotarihi.doc).

1970'li yılların siyasi olayları ve askeri müdahaleler toplum tarafından çokça eleştirilmiştir. Bu dönemde tiyatro alanında da politik tiyatro ürünleri ortaya konulmuştur. Yerli ve yabancı politik belgesel tarzındaki oyunlar Türk seyircisi karşısına çıkarılmıştır. Toplumsal gerçekçi sanat anlayışı içerisinde müzikli epik tiyatro ve kabareler yoğun bir şekilde seyirci karşısına çıkarılmıştır (Tuncay, 1967).

1980'li yıllarda oyun yazarlığı gerekli gelişmeyi gösterememiş ve dönemde yeni oyun yazarları sergilenmeye başlamıştır (Murathan Mungan, Ülkü Ayvaz, Ferhan Şensoy ve Mehmet Baydur) (www.tiyatrokeyfi.com/tyatrotarihi.doc).

1.1.5.Tiyatro Kurumları

1.1.5.1.Tiyatro Kurumlarının Tanımı

Tiyatro işletmeleri mal ve hizmet üreten işletmelerden farklı olarak, sanatsal üretimi ortaya koyan işletmelerdir. Bu yönüyle birer kültür işletmecisi olarak ortaya çıksa da sürdürülebilirlik açısından da kar elde etmeyi amaçlayan işletmelerdir. Bu noktadan hareket ederek bir tiyatro işletmesi şu şekilde tanımlanabilir: “Tüketicilerin (seyircilerin-toplumun) gereksinmelerini (eğlenmek, bilgilendirmek, vb.) karşılamak amacıyla, iktisadi-sanatsal nitelikli malın, üretildiği anda sunumunu (pazarlamasını) da sağlayan, kültür üreticisi- pazarlayıcısı niteliğindeki kuruluşlardır (Güler, 1996:70-71).

Tiyatro örgütleri, genel ve özel amaçları ne olursa olsun temelde bir sanatsal üretimi hedefleyen, üretilen sanatsal nitelikli ürünü üretildiği anda tüketicilere (seyircilere) pazarlayan organizasyonlardır (Güler, 1996:185). Bu nedenle tiyatro işletmelerini bir ticari işletme olarak ele almak ve bu işletmeye uygun yönetim stratejileri geliştirmek gerekmektedir.

1.1.5.2.Tiyatro Kurumlarının Türleri

Tiyatro işletmeleri çok çeşitlilik gösteren bir toplumsal ve kültürel ortam içinde çalışmalarını sürdürürler. Tiyatro işletmeleri de kendine özgü türlerini söz konusu bu devingen toplumsal-kültürel ortamdan kaynaklanarak oluşturur. Tiyatro işletmelerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür (Güler, 1996:71-72):

1. İzleyenlerin (tüketicilerin) çeşidine göre tiyatro işletmeleri: Tiyatro sanatını gerçekleştirmek ve bunu izleyenlere aktarmakla yükümlü olan tiyatro işletmeleri, bazen çalışma alanlarını izleyenlere göre belirleyebilirler. Ancak tiyatro seyircilerini çeşitlerine göre gruplandırmak öyle pek kolay değildir. Çok genel bir gruplama, izleyenlerin yaş durumlarına göre düşünülebilir. Örneğin, yalnızca çocuklara yönelik tiyatro yapan çocuk tiyatroları gibi.

2. Ürettikleri oyunun (mal ve hizmet) çeşidine göre tiyatro işletmeleri: Daha önce de belirlendiği gibi tiyatrolarda üretilen mal ve hizmetler; sanatsal nitelikli meta niteliğindedir. Sanatsal nitelikli meta'nın bu özellikleri temelde estetik niteliktedir. Bu nedenle bazı izleyenler, estetik bir biçim olan tragedyalardan hoşlanırken bazıları komedyalardan hoşlanabilirler. Bu nedenle de tiyatro işletmecileri sanatsal üretim süreçlerinde bu estetik biçimlerde tercihe yönelerek, yalnızca komedyaya ya da yalnızca yabancı-klasik eserleri sahnelerken, bazı tiyatro işletmeleri de yalnız yerli-komedi eserlere yönelebilirler.
3. Üretim araçlarının mülkiyetlerine göre tiyatro işletmeleri: Tiyatro işletmeleri içinde buldukları toplumsal-ekonomik yapılara göre şekillenirler. Bu nedenle de tiyatro işletmeleri:
 - Özel işletmeler (Özel tiyatrolar)
 - Kamu işletmeleri (Devlet tiyatroları)
 - Karma işletmeler, şeklinde biçimlendirilebilirler.

Özel girişimcilik olarak kurulan özel tiyatrolar sermayesinin tamamını tiyatroyu kuran gerçek kişiler tarafından sağlanmış ve destek desteği olmayan tiyatrolardır. Kamu sermayeli tiyatrolar ise kamu tüzel kişiliğine ait olan tiyatro işletmeleridir. Günümüzde şehir tiyatroları, ilçe belediyelerinin sahneleri ve devlet tiyatroları kamu sermayesi tarafından desteklenen tiyatrolardır. Kültür Bakanlığı ve Belediye Meclisleri tarafından desteklenmektedir (Fuat, 2000:283). Özel tiyatro geleneği ise Esnaf Loncaları tarafından "Kol" adı verilen tiyatro grupları, Gedikpaşa Tiyatrosu (Kurucusu Güllü Agop) gibi özel girişimler sonucu kurulmuş dönemin idarecileri tarafından da toplumsal bir hizmet olarak görülüp desteklenmiş tiyatrolardır. Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemde Türk tiyatrosunun gelişimine katkı sağlamış önemli girişimler olarak tiyatro tarihinde anılmaktadır (Fuat, 2000:283).

Tiyatro sanatının toplumun kültürel kalkınmasındaki önemini kavrayan çağdaş devletler; tiyatro işletmeciliğini doğrudan doğruya kendileri üstlenebilirler. Bu tür işletmeler, kar amacı gütmekten çok, toplumun tiyatro gereksinimini gidermeye yönelmektedirler. Devlet tiyatroları, bu türe örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca yerel yönetimler de bir kamu kurumu olarak, tiyatro işletmeciliği yapabilmektedirler. Genel olarak bu tür tiyatrolara ödenekli tiyatrolar denir. Bu tür tiyatroların işleyişi, yasalar ve yönetmelikler tarafından belirlenir (Güler, 1996:73).

Günümüzde çağdaş devlet olmanın gereklerinden biri de genelde sanatı, özelde tiyatro sanatını destekler bir niteliktedir. Birçok gelişmiş devletin anayasasında “sanatın yaygınlaştırılması ve tüm vatandaşların yararına sunulması” görevi, devlete verilmiştir. Devlet bu görevi en azından uygun ortam ve olanakları hazırlamak biçiminde yapabildiği gibi, tiyatro işletmelerini doğrudan kurarak ve işleterek ya da dışarıdan maddi olarak, ödeneklerle destekleyerek de yapabilmektedir (Güler, 1996:102).

Tiyatro, sanat ve kültürün devlet koruyuculuğu altında bulunduğu, uygar ülkelerin anayasalarında yer alır. Türkiye’de de sanatın ve sanatçının korunması konusu anayasamızın 64. maddesinde şu şekilde açıklanmıştır: “Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır.” (https://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa_2011.pdf). Bu kapsamda, çağdaş bir ülke olmanın gereklerinden olan sanatın ve sanatçının korunması bir tercih değil, bir hak ve ödevdir.

1.1.6.Tiyatroların Kurumsallaşma Süreci

Bu bölümde günümüzdeki tiyatro kurumlarının oluşma sürecinin izi sürülmeye çalışılıp, otorite ile olan ilişkileri bağlamında tarihsel süreçteki önemli gelişmeler aktarılacaktır.

Antik Yunan döneminde Dionisos adına yapılan festivallerde (Kent Dionysiası gibi) düzenlenen tiyatro yarışmaları kuşkusuz tiyatronun kurumsallaşma sürecinde çok önemli bir yere sahiptir. Fakat bu festivallere şimdiki gibi kurulu tiyatro ekipleri değil, devlet görevlilerinin her festival için bir araya getirdiği kişiler katılıyordu. Festivali düzenlemekle görevli kişi, ozanları belirlemesi için bir kişi seçiyor, ozanları belirlemekle görevli olan kişi ise koro seçmek, eğitmek ve ihtiyaçlarını karşılaması için bir başka kişi seçiyordu. Bu kişiler, ozan ve koro ile birlikte her festival için yeni bir oyun hazırlıyor ve bunu festivalde sergileyip birinci olmaya çalışıyorlardı. Bu dönemde yapısı belirgin bir tiyatro kurumundan söz edemesek de, oyuncuların toplum nezdinde oldukça saygı gören insanlar olduklarını hatta kimi zaman diplomatik sorunların çözümünde elçi olarak kullanıldıkları bilinmektedir. Oyuncular günümüz oyuncu sendikalarına benzer bir yapı olan Dionisos Sanatçıları Derneğine üyeydiler. Ayrıca Aiskhilos döneminden sonra oyuncuların askerlik yapmadıkları bilinmektedir (Konur, 2001:22). Bu dönemde yazarın,

aynı zamanda hem oyuncu, hem eğitmen hem de sahnedeki hemen her şeyden sorumlu olması nedeniyle günümüz yönetmenine yakın bir işlevi bulunmaktaydı. Yazarların çalışacağı koro elemanları kendisine festivalden yaklaşık 15 ay kadar önce bağlanırdı. Koronun oyun düzenini ve eğitimini başlangıçta yazarlar yapsa da bu iş daha sonra profesyonellere bağlandı (Brockett, 2000:37-38).

Özetle Antik Yunan dönemi pek çok bakımdan tiyatronun altın bir çağı olarak görülse de günümüz anlamıyla kurumsallaşmış bir tiyatro ekibinin izini sürmek zordur. Her şeyin devletin kontrolünde ve organizatörlüğünde ilerlediği bu sistemde tiyatro devletin çok önemli bir halkla ilişkiler aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatronun, Yunan demokrasisinin altın çağında, kalabalık bir izleyici topluluğunun katılımıyla oluşan şenlik ortamlarında kurumlaştığı düşünüldüğünde, bu sanatın, demokrasinin oldukça önemli bir paylaşım ve hesaplaşma aracı olduğu açıkça görülmektedir (Yüksel, 2011:1).

Roma dönemine tiyatro kurumları açısından bakıldığında Antik Yunan döneminden ayrıldığı önemli bir nokta görülmemektedir. Ama oyuncular açısından durum daha farklıydı, kimi tarihçilere göre Roma'da oyuncu toplulukları ve yöneticileri kölelerden oluşuyordu. Senato Romalı vatandaşların oyunculuk yapamayacaklarına karar vermişti. Ancak bu sav çoğu oyuncu için geçerli olsa da Rocius ve Aesopus gibi ünlü oyuncuların köle olmadıkları ve toplum içinde saygın yerleri oldukları bilinmektedir (Konur, 2001:23).

Orta çağa gelindiğinde ise Antik dönemin tiyatro yapıtları bu çağ boyunca gözlerden saklanmıştı (Yüksel, 2005). İlk yüzyıllarda Pagan kültürünün devamı olarak görülen tiyatro yasaklanmış ve sadece akrobasi, dans, müzik ve hokkabazlık gibi hünelerinin sergilendiği gezici ve kaçak mimus oyuncularında var olmaya çalışmıştır. Fakat tüm yasaklamalara rağmen halkın tiyatroya olan ilgisinin eksilmediğini gören kilise, zamanla tiyatroyu kendi bünyesine katmıştır. Öyle ki bir süre sonra pek çok kilise bir tiyatro topluluğu gibi temsiller vermeye başlamış, din adamları günümüz yönetmen ve dramaturglarının işlevlerine çok benzer bir şekilde çalışıp pek çok metni kilisenin istek ve çıkarlarına göre düzenleyip sahnelemişlerdir. İlk önceleri Latince sergilenen sahneler, daha sonra halkın dilinde sahnelenmeye başlamıştır. Bunu sebebi olarak da Kilisenin halkın inancını güçlendirmek için daha etkin olma çabası gösterilmektedir (Nutku,

2011:88). Bu bilgiler ışığında Kilisenin, tiyatroyu bir halkla ilişkiler aracı olarak kullandığı söylenebilir.

Rönesans döneminde İngiltere’de amatör topluluklar profesyonellere göre oldukça iyi durumdaydılar. Bunun sonucunda profesyoneller 1469 yılında bir lonca kurup soyluların himayesine sığındılar. Sarayın da destek verdiği bu grup kraliyet armasını taşıyarak temsil vermek üzere Britanya’da dolaşırdı. İspanya’da ise ilk profesyonel toplulukların 1550’lerden önce etkinlik göstermeye başladığı bilinmektedir (Konur, 2001:24).

İtalya’ya bakıldığında ise, tiyatro temsilleri saraylarda ve akademilerde sadece aristokratlar için sergileniyordu. Bu nedenle İtalya’daki profesyonel halk tiyatrosu halkın içinden çıkmıştır. İtalya’da bir halk tiyatrosu biçimi olan Commedia del’arte toplulukları oldukça oturmuş yapılarıyla bu dönemde tüm Avrupa’da tanınmaya başlamışlardı. Oldukça yetenekli profesyonellerden oluşan topluluk oyuncuları kendi rollerinde oldukça ustalaşmışlardı. Oynadıkları oyunlardaki tipler sabitleşmiş Commedia del’arte karakterleriydi. Günümüzdeki gibi her oyun için bir kast dağılımı yapılması gibi bir durum söz konusu değildi. Oyuncuların her zaman oynadığı roller belliydi. Commedia del’arte topluluklarının ortalama on-on iki üyesi bulunuyordu; yedi ya da sekiz erkek, üç veya dört kadın. Yapımlar topluluğun en saygın üyesi ya da bir lider tarafından idare ediliyordu. Birçok topluluk paylaşım esasına göre yönetilirdi. Buna göre üyeler mali riski üstlenir ve karı bölerlerdi. Topluluklar devamlı olarak seyahat ederdi, her yeni kentte gösteri yapma izni almak zorundaydı ve bu iznin her zaman garantisi yoktu (Brockett, 2000: 163-164).

Fransa’da 1548 yılında kentlerde ve kent çevresinde oyun oynanması için, bir kardeşlik örgütü olan Confrerie de la Passion’a tekel hakkı tanınmıştı. Buna göre Paris’te oyun oynamak isteyen topluluklar Confrerie’den izin almak zorundaydılar. Hotel de Bourgogne, Confrerie tarafından profesyonel topluluklara kiralanıyordu. Confrerie’nin tekeli ancak 1632 yılında kırılabilmişti. Tekelin kırılmasının ardından Fransa’da profesyonellik oldukça gelişmişti. Ünlü tiyatrocusu Moliere ve topluluğu taşrada çalışıyordu. 1658 yılında ilk defa sarayda kralın karşısında temsil veren grup, 1665 yılında Kralın Topluluğu adını alarak saraya yerleşti. 1680 yılında Kralın emriyle bu topluluk Hotel de Bourgogne’de faaliyet gösteren toplulukla birleşmiş ve ünlü topluluk Comedie Française yasal olarak doğmuş oluyordu. Beş erkek on üç kadın oyuncudan

oluşan bu topluluğa 1682’de emeklilik hakkı getirildi. Bu hak sahne sanatçılarında sağlanan sosyal güvenliğin ilk örneği sayılmaktadır. 1600’lerde İngiltere’de William Shakespeare’in de topluluğu olan “Chamberlain’s Men” gibi pek çok topluluk 1642’de tiyatro karşıtı Püritenlerin parlamentoyu ele geçirmesiyle kapatıldı ve ardından da tiyatro binaları tek tek yakıldı. 1660 yılında Kral II. Charles iki tane topluluğa tekel hakkı tanıdı ve bu topluluklarda kadın oyuncuların çalıştırılmasına izin verildi (Konur, 2001:27). Öte yandan köktendinci (Puritan) yaklaşımın egemen olduğu 17. yy İngiltere’inde tiyatro 18 yıl rafa kaldırılmıştır (Yüksel, 2011).

17. yy’ın yarısına kadar Almanya’da bulunan bütün profesyonel oyuncular yalnız İngilizlerdi. Almanya’da kurulan ilk düzenli ve sürekli tiyatro topluluğu 1605 yılında Robert Browne tarafından kuruldu. Bu yüzyılda gerek Londra’daki veba salgını gerekse Püritenlerin tiyatroyu yasaklamaları gibi nedenlerle pek çok İngiliz oyuncu Almanya’ya geldi. İlk disiplinli tiyatroyla İngilizler vasıtasıyla tanışan Almanya’da, bu yüzyılda Fransız ve İtalyan Commedia del’arte topluluklarının da Alman izleyicisi karşısına çıkmaları Almanya’nın 18. yy’daki gelişimine önayak olmuştur (Nutku, 2011: 182).

Almanya’da tiyatronun geri kalması 18.yüzyılda Lessing, Schiller ve Goethe gibi tiyatro insanlarının ortaya çıkmasıyla son bulmuştur. Bu üç ismin bu yıllarda sürdürdükleri tiyatro yöneticiliği görevlerindeki başarıları Alman Tiyatrosunun kurumsallaşmasında önemli bir adım olmuştur. Avusturya’da ise Avrupa’nın en eski ikinci ulusal tiyatrosu olan Burgtheater 1776 yılında II. Joseph’in hükümdarlığı sırasında açılmıştır. II. Joseph bu tiyatronun aynı zamanda yöneticiliğini yapmaktadır. Oyunları saptamakta ve oyuncuları seçmektedir. İmparatorun bu döneme saray tiyatrosu yerine devlet tiyatrosu kavramını getirmesi, tiyatronun artık ayrıcalıklı bir sınıfın değil tüm halkın malı sayılmaya başlaması adına önemlidir Rusya’da ise gösteri sanatlarına ilgi duyan Çariçe II. Yekatarina kendisi oyunlar yazmış ve bu oyunları sarayın kışlık bahçesinde sahneletmiştir. 1773’de daha sonraları Bolşoy Tiyatrosu (Büyük Tiyatro) olarak anılacak tiyatronun yapımını ve 1779 yılında oyuncu, dansçı ve şancı yetiştirecek okulun kurulmasını buyurmuştur. Görüldüğü gibi Rusya’da tiyatro saraya bağlı bir devlet işi biçiminde başlamıştır. 18. yy’ın sonlarına doğru artan taşra tiyatrolarının ise yerel yönetimlerin denetiminde kalsalar da başkentten uzaklaştıkça daha bağımsız bir yapı kazandıkları görülmektedir (Konur, 2001:28,29).

19. yy'da ise tiyatroları genellikle soylular yönetiyordu. Tiyatro yöneticileri, para ve iş konularında profesyonel düzeyde deneyime sahiptiler. Genellikle de toprak ve tarım işlerinde yönetsel bilgi ve deneyimi bulunan, ayrıcalıklı toprak sahibi sınıftan gelmeydiler. 19. yy'ın ikinci yarısında Almanya'nın Meiningen dukalığında gelişen tiyatro çalışmaları, sonrasındaki pek çok önemli tiyatro kurumunu, bu kurumların yapılarını ve çalışmalarını etkilemiştir. Saxe-Meiningen dükü II. George 1866 yılında tahta geçmesiyle beraber sarayın tiyatrosunun repertuvarını değiştirmeye ve işlerle bizzat ilgilenmeye başlamıştır (Brockett, 2000: 491). Sahneleme anlamında pek çok yenilik getiren Dük; yıldız oyuncularla çalışmıyor, kendi topluluğu içerisinde yıldızlaşan oyunculara da zaman zaman küçük roller veriyordu. Yüzyıllardır yıldız oyuncular üzerine kurulu olan tiyatro ve topluluklar için bu değişim son derece radikaldi. Topluluğun halk tarafından desteklenmesi de özendiriliyordu. Anapara payları satışa çıkarılmış, bu payların %4'ü halk tarafından satın alınmıştı. 252 paydaş; sağlanan kazancı düzenli olarak tiyatronun anaparasına geri aktarıyordu. Avrupa'nın pek çok yerine turneler düzenleyen ekip sadece Almanya değil, Rusya, Fransa gibi Avrupa'nın pek çok ülkesindeki tiyatro çalışmalarının şekillenmesine ilham vermiştir. 19. yy'ın başlarında Fransa'daki tiyatro çalışmalarını, oyuncuların haklarını ve hükümet- tiyatro ilişkilerini düzenleyen bir yasayı imzalayan Napolyon, tiyatronun ordu üzerindeki moral düzeltici etkisini görebilen ilk Fransız generaldir. Generalliği döneminde, kendisine bağlı devlet sanatçılarından oluşan bir tiyatro topluluğu bulunmaktaydı (Konur, 2001: 30,31).

19. yüzyılla birlikte İngiltere'de tiyatro kurumlarının sayısı gün geçtikçe artıyor olsa da döneminin en büyük yazarlarından biri olan Bernard Shaw'un fahişelik ve ahlak konusunu tartışan *Bayan Warren'in Mesleği* adlı oyununun, 20. yy başında İngiltere'nin halka açık tiyatrolarında sahnelenmesinin yasaklanmasının önüne geçilememiştir (Yüksel, 2011).

Fransa'da 1887 yılında "Theater Libre"i kuran Andre Antoine, Meiningen Dükü'nün etkisinde kalmışsa da her büyük sanatçı gibi, o da, yeni düşüncelerle işe başlamıştı (Nutku, 2011: 311). Abone sistemine göre örgütlenmiş olan Theater Libre yalnızca üyelerine açtı, bu sebeple hem özel bir izleyici kitlesine sahipti hem de sansürden zarar görmüyordu. Gerçekçiliği peşinden koşan Antoine, yapımlarındaki yüksek maliyet sebebiyle sürekli borç içindeydi ve 1894 yılında topluluğu terk etti (Brockett, 2000:496-497).

Osmanlı İmparatorluğu sürecinde ise 19. yy'da Ermeni tiyatrocuların kurdukları ama istikrar sağlayamadıkları yapıları bir kenara bırakırsak ilk tiyatro kurumu olarak yine bir Ermeni olan Güllü Agop'un Osmanlı Tiyatrosu'nu anabiliriz. Ardından şimdiki İstanbul Şehir Tiyatrolarının da öncülü olan Darülbedayi belki de en köklü tiyatro kurumumuzdur. Cumhuriyet döneminde ise elbette Devlet Tiyatrosu ve özellikle 1960'lı yıllarda yaygınlaşan özel tiyatrolar ülkemizdeki tiyatroların kurumsallaşma sürecinde mihenk taşı olmuş yapılardır.

19. yy'a kadar kurulan tüm düzenli tiyatro kurumlarına bakıldığında bu kurumların hemen her coğrafyada devlet desteği ile bir çalışma içinde olduğu görülüyor. Bu durumda da karşımıza bu kurumların halkla ilişkiler çalışmalarından ziyade tiyatro topluluklarının kendisinin devletin bir halkla ilişkiler aracı olarak kullanıldığı sonucunu çıkarmamız oldukça mümkün gözüküyor. Ayrıca bu kurumların, otoritenin -desteği olsa dahi- hep iki dudağı arasında olan kaderleri, idari olarak hep hasbelkader yönetilmelerine yol açmış olduğundan bu durum tarihçilere araştırabilecek fazla bir arşiv bırakılmaması sonucunu doğurmuştur. Fakat 19. yy'da ekonomik ve toplumsal yapıda yaşanan olağanüstü değişimler tiyatro kurumlarını da oldukça etkiliyor ve artık sahnelerde yer alan düzenli tiyatro kurumlarını görebiliyoruz. Nihayet 20. yy'a gelindiğinde ise gerçek anlamda kurumsallaşan her yapının ihtiyaç duyduğu halkla ilişkiler olgusu incelenebilecek düzeye ulaşıyor.

1.2.Tiyatro ve Toplum İlişkileri

Hayatın içinden, gerçek olayları ya da gerçekleşebilecek olayları canlandırma sanatına tiyatro denir. Tiyatronun nasıl ortaya çıktığı, insanların neden böyle bir sanata ihtiyaç duyduğu, sanatın işlevselliğinde toplumun etkisi gibi konular tiyatro-toplum ilişkisinin temelini oluşturmaktadır. Binlerce yıllık geçmişi olan tiyatro sanatının hem geçmişte hem günümüzde insanlığa etkisi çok önemli boyutlarda olmuştur. Toplumsal olayların bütünü, olumlu-olumsuz yönleriyle tiyatro ile ele alınmıştır. Yeri gelmiş toplumsal bir soruna değinilmiş, farkındalık oluşturulmuş, yeri gelmiş mutlu anlar pekiştirilmiş neşeye neşe katılmıştır. İşte bu yönüyle ele alınan tiyatro sanatı geçmişte olduğu gibi gelecekte de var olmaya devam edecektir. Bunun için bir devlet kurumu olan Şehir Tiyatroları'na büyük görevler düşmektedir.

Özellikle repertuar oluşturulurken yapılan tercihler toplumun ilgisini belirleyecek ana konudur. Oyun seçimlerinde sahnede toplumun kendinden bir şeyler görmesi bu bağı kuvvetlendirecektir. Hem dünyanın yakından takip edilmesi hem de kendi kültürümüzün muhafaza edilip ortaya modern eserler koyulması, tiyatronun ve toplumun gelişimine büyük katkı sağlayacaktır.

Tiyatronun çıkışına uygun, Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndan ve tarihten ilham alarak çağdaş ve modern bir tiyatro anlayışı toplumun ihtiyaç duyduğu önemli bir konudur. Şehir Tiyatroları tiyatro ile toplum arasındaki bağı kuvvetlendirmede etkin bir kurumdur.

Bir toplumun sanatı o toplumun yaşam biçimi, kültürü, politikaları vb. birçok ögesi ile ilgili izler taşır. Bu sebeple aradan yüz yıllar geçse bile sanat üzerinden toplumlar hakkında bilgi edinmek mümkündür. İşte Türk tiyatrosu ile de Türk toplumunun yapısını, geçmişini, kültürünü öğrenmek mümkün. Geçmiş dönemlerdeki gösterileri, etkinlikleri ve törenleri incelediğimizde de, daha sonraki süreçte geleneksel Türk tiyatrosunu incelediğimizde de başta tiyatro olmak üzere sanat ile toplum arasındaki bağın önemini görüyoruz.

İnsanlık tarihinin en eski sanatlarından biri olan tiyatro Türk toplumunda da farklı şekillerde gösteriler olarak karşımıza çıkmıştır. Türklerin İslamiyet'ten önceki döneminde de dahi bu tür toplumsal etkinlikleri olduğunu görüyoruz. Bununla ilgili Mehmet Fuat Bengü *Tiyatro Tarihi* adlı eserinde şöyle demiştir:

“Türk tiyatrosu denince uzanabildiğimiz en eski Türk kavimlerine inen büyük bir birikimin olduğunu unutmamak gerekir. Misal bazı Türk toplulukları aşiretler halinde yaşıyordu. Her aşiretin bir totemi vardı. Bir ağaç ya da bir hayvan. Totem, aşiretin hem atası hem de tanrısıydı. Şaman dininin birtakım törenleri, yasakları, yasaları olduğunu biliyoruz. Totemi hayvan olan Türk aşiretleri o hayvanın etini yemezlerdi. Yalnız yılda bir kere dinsel bir tören olarak o hayvanı avlamak üzere süre avına çıkardı. Av sonunda kurban edilen hayvanın eti, törensel ziyafetle topluca yenirdi. Yine aşiretten birinin ölümü halinde, ölen kişinin bedeni herkesin katıldığı bir törenle gömülür, yası tutulur, anısına şiirler söylenirdi. Bu törenlerde de taklit, dans ve müzik öğelerinin yer alışıyla ilkel bir tiyatro olayı gerçekleşmiş olurdu. Yine bütün dünya toplulukları gibi ilkel Türk topluluklarında ilk tiyatro yönetmeni, ilk başoyuncu; din adamları ve büyücülerdi.” (Fuat, 2000:240)

Türklerin İslamiyet ile tanışmasının neticesinde toplumsal değişiklikler kaçınılmaz olmuştur. Yaşam biçimleri her ne kadar kısmen aynı kalmış olsa da kültürel anlamda ciddi farklılıklar meydana gelmiştir. Topluma yeni bir bireyin katılması şeklinde görülen doğum olayları, sünnet, mevlit, taziye, bayram gibi dinsel törenler, mesleki törenler gibi etkinlikler o gün için birer tiyatro gösterisi olarak yorumlanabilir.

Türk toplumu o dönemlerde göç eden ve savaşan bir millet olduğu için kültürel ve sanatsal etkinliklere yeteri kadar yönelememiştir. Mevcut geleneklerine, törenlerine bağlı kalmak ile yetinmiş uzun bir süre bu şekilde devam etmiştir.

Ancak ilerleyen zamanlarda yine içerik olarak özünü muhafaza ederek, toplumsal konulara değinilen Meddah, Karagöz, Orta Oyunu, Köy Seyirlik Oyunu gibi gösteriler önemli yer teşkil etmiş ve ilgi odağı olmuştur.

2. TİYATRO ve SEYİRCİ

2.1.Tiyatro Seyirci İlişisine Yönelik Çalışmalar

Öztay (2019) tarafından yapılan “Devlet tiyatrosu ve alternatif tiyatro seyircilerinin tiyatro tercih davranışlarının nitel araştırması” adlı yüksek lisans tez çalışması Dünya’da ve özellikle son on yılda Türkiye’de yeni bir tiyatro yapısı olarak benimsenen alternatif tiyatro yapısının ana akım tiyatro (Devlet Tiyatrosu) yapısı ile arasındaki farkları seyircilerin tercih davranışları üzerinden ortaya koymak, farkındalık oluşturmak ve öneminin altını çizerek, ana akım tiyatro seyircisi ve alternatif tiyatro seyircisinin tiyatro tercihlerine dair düşüncelerini derinlemesine incelemek amacıyla yapılmıştır. Çalışma sonucunda en çok belirtilen izleme sebebi, duygusal ihtiyaç olarak bulgulanmaktadır. Alternatif tiyatroların çağdaş metinler ortaya koyulan, doğal, günümüzün gündelik dilinin hakim olduğu, oyun metinlerinin içerik olarak zaman zaman argo, şiddet ve cinsellik içeren sert bir dili kullanmaktan imtina etmediği, konularını günümüz insanının güncel meseleleri üzerinden oluşturduğu, seyirci üzerinde yüksek etkiye sahip, sahneleme mekanı ve kullandığı dekor açısından modern tiyatronun büyük bütçeli ve devasa dekorlarının aksine minimal, düşük bütçeli ve göstermecî bir yapıda olan, oyunculukların ise günümüz insanı için doğal ve inandırıcı olduğunun söylenebileceği bir tiyatro yapısında olduğu ortaya konmuştur. Devlet tiyatrolarında izlenen oyunların ise, daha çok modern ve klasik metinlerin oynandığı, izleyeni inandırıcılıktan uzaklaştıran kalıplaşmış, yapay bir dili olduğu, oyun metinlerinin steril olduğu ve cinselliğin kullanımı, argo kullanımı, şiddetin kullanımının bulunmadığı ya da çok çok az olduğu, konuların metinlerin modern ve klasik olması sebebiyle güncel olmadığı ve güncel yorumların da çok az olduğu, oyunculukların bir kaç bireysel performans dışında kalıp, yapay ve inandırıcılıktan uzak olduğu, sahneleme teknik ve üslubunun “eskimiş ” olduğu, dekorların büyük ve yüksek bütçeli olduğu, başarılı bulunan oyunların, yapılan oyunların toplamı içerisinde çok az sayıda olduğu katılımcı görüşlerinden elde edilen bilgiler sonucunda ulaşılmıştır.

Şenol (2018) “Kültürel açıdan Türk tiyatrosunda seyirci” adlı doktora çalışması sonucunda Türk seyircisinin seyir estetiği incelendiğinde; seyircinin izleme alışkanlıklarının Orta Asya’dan gelen animistik duyu, Göçebe/Kandaş Şamanist yapı, göç

yollarında karşılaşılan kültürler, Anadolu Kültürü, İslam ve Tasavvuf Anlayışı, Batılılaşma İdeolojisi ve Tüketim Kültürü ile biçimlenmiş olduğu söylenebilir. Geçmişte Şaman Ayinleri'yle, Köy Seyirlik Oyunları'yla, Osmanlı Şenlikleri'ndeki Dramatik Gösterilerle, Meddah, Karagöz, Ortaoyunu, Kukla vb. dramatik türlerle seyir ihtiyacını karşılayan Türk seyircisinin mizah yoluyla uzlaşmaya, kolektif eğlenmeye yönelen dil-anlatım özellikleri ile biçimlenen algısı; Batılılaşma sonrasında radikal bir değişime uğramıştır. Dünya Tiyatrosu kapalı biçimden açık biçim estetiğine yönelirken, tiyatromuz açık biçim estetiğinden kapalı biçim estetiğine geçmiş, kültürel hayatın gündelik kalıplarıyla açık alanlarda, han ve konaklarda, kahvehanelerde gülmenin oyunu özgürlüğünün tadını çıkararak seyircimize; Batı'nın çerçeve sahnede yaşamı yansıyan ve eğlendirme işlevi eğiticilikle dengelenmiş tiyatro anlayışı benimsetilmeye çalışılmış, seyircimiz yabancı olduğu bir estetik yaklaşımın dinamikleriyle yüz yüze kalmıştır. Artık halkın tiyatrosu değil, halkı eğiten tiyatro söz konusudur. Seyirciye yaklaşımdaki özensizlik ve seyircinin yerleşik kalıplarının göz ardı edilmesi, Batılılaşma İdeolojisi, hızla gelişen teknolojinin de etkileriyle seyircinin değişen gerçeklik algısı ve dış dinamiklerle dolaylı bir biçimde manipüle edilen bakışı oyunla ilişkisini de değiştirmeye başlamıştır. 1990'larla birlikte kültürel olana dikkat çekilmesiyle tiyatroya ve seyirciye bakış değişmiş, alternatif mekan ve biçim anlayışları devreye girmiş, seyircinin kültürel doğasına yönelinerek; sahne seyirci ilişkilerinde dikkat çekici gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. Yaşanan teknolojik devrim, tüketim kültürü vb. seyircinin algısını etkilese de geçmişten günümüze kültüre dayalı olarak yerleşmiş seyir estetiğine dair kimi özellikler hala seyircinin bilinç dışında devam etmekte, seçimlerinde, beğeni ölçütlerinde ve haz alışında etkisini sürdürdüğü anlaşılmıştır.

Karakoç (2018) tarafından yapılan "2017-2018 tiyatro sezonunda İstanbul'da sahnelenen 3 özel tiyatro afişinin işlevinin yönetmen-tasarımcı-seyirci ilişkisi üzerinden incelenmesi ve bu doğrultuda 20 adet oyun afişinin tasarlanması" adlı yüksek lisans tez çalışması oyun afişinin iletişim aracı olarak işlevini koruyup koruyamadığını, afişin tiyatro seyircisi üzerinde bir etkisi olup olmadığını yönetmen-tasarımcı-seyirci ilişkisi üzerinden ölçmeyi amaçlamaktadır. Çalışma sonucunda nitelikli afiş üretilmesinin önemi vurgulanmış ancak bunun öncesinde temel problemin tiyatro seyircisinin afiş ile kurduğu ilişkiyle ilgili olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda seyirci-afiş ilişkisinin gelişmesi ve bölümlerde vurgulanan ideal ilişki sürecine ulaşılması için birtakım öneriler getirilmiştir. Yapılan

araştırma oyun afişlerinin konumunu, kullanıldığı yeni mecraları, bugünkü işlevini, seyirciyle olan ilişkisini ortaya koymuştur.

Özer (2017) tarafından yapılan “Avrupa tiyatrosunda sahne ve seyirci ilişkisi” adlı yüksek lisans tez çalışması, tarihsel süreci içerisinde, “sahne ve seyirci ilişkisini incelemek”, tartışmaları bugün dahi geçerliliğini koruyan “seyircide bir eylem alanının mümkün olup olmadığı” ve de “seyirci algısını belirleyen ögeler” hususunda araştırma yapmak amacıyla kurgulanmıştır. Yönetmenin, seyirci algısını gözetmek ve hedef kitlesini bilmek suretiyle oyuna yöneliyorsa; seyirci ile kurduğu ilişkinin daha net olacağı sonucuna ulaşılmıştır.

Adalı (2017) tarafından yapılan “Özel tiyatroların seyirci memnuniyeti sağlamalarında karşılaştıkları sorunlar ve sürdürülebilirlikleri üzerine bir araştırma” adlı yüksek lisans tez çalışması sonucunda Devlet tarafından tiyatro insanlarına sağlanabilecek imkânların; salon ve sahne tahsis edilmesi, seyirci memnuniyetini sağlayan oyunlara daha yüksek koltuk kapasiteli salon tahsis edilmesi, devletin basın ve yayın organlarında tanıtım desteği verilmesi, vergi istisnaları gibi olanakların/teşviklerin tiyatroların sürdürülebilirliğini destekleyebileceği ortaya konulmuştur.

Akal (2013) tarafından yapılan “Ezilenlerin tiyatrosunda seyircinin yeniden özneleşmesi” adlı yüksek lisans tez çalışması sonucunda ezilenler tiyatrosunun, özellikle de forum tiyatrosunun bugünün siyasi ve sanatsal koşullarında belirginleşen en önemli sorunları kapalı ve açık grup tekniklerin uygulaması arasındaki fark ve katharsis kavramına yaklaşım etrafında şekillenmektedir. Birincisi forum tiyatro pratiği ancak kapalı gruplar içerisinde çalışılırsa katılımcılarını nesneden özne konumuna geçirebilir, bu noktada katılımcıların hikayelerini özgürce paylaşması sağlanabilmektedir. Katılımcılar hikayelerini oluştururken, başka bir ezilenlerin tiyatrosu metodu olan baskının kırılması tekniği kullanışlı olmaktadır. Baskının kırılması tekniği sırasında katharsis’in oluşma potansiyeli vardır. Bu noktada ikinci sorun görünür hale gelmektedir. Boal’in metodunda, katharsis’in ezilenlerin yararına kullanılması meselesi üzerinde durulmamıştır, hatta bu metoda göre yapılması gereken katharsisin olabildiğince geri plana atılmasıdır. Katharsis’in tiyatro tarihi içindeki tarihsel işlevi ezilenler tiyatrosu oyunları hazırlanırken kullanışlı olabilir. Bu anlamda bu iki sorun doğrultusunda yapılacak araştırmalar, ezilenlerin tiyatrosu kuramı ve praksisinin olanaklarını çoğaltacak bir doğrultu sunabileceği ortaya konulmuştur.

Susuzlu (2013) tarafından yapılan “Kıbrıs Türk halk kültüründe gölge tiyatrosu bağlamında icra ve seyirci” yüksek lisans çalışmasında Kıbrısta Osmanlı’dan Kıbrıs’a taşınan ve Kıbrıs’ta belli bir süre sonra kendi ağzıyla ve yarattığı karakterleriyle özgün bir hal alan geleneksel bir tiyatro türü olan Karagözün süreç içerisinde yaşadığı evrim incelenmiştir. Çalışma sonucunda Dünyada ilgi uyandıran Karagözün Kıbrısta elli yıl önce neredeyse tek eğlence kaynağı olduğu hatta bu oyun türünü Rumlara da aktardığı ve geleneği Rumların sürdürdüğü görülürken Kıbrıslı Türklerin artık bu oyun türünü sergilemediği unutulmaya yüz tuttuğu görülmüştür.

Kılıç (2011) tarafından yapılan “Sosyolojik izlekte tiyatro-seyirci ilişkisi: Örnek bir çalışma olarak Semaver Kumpanya” adlı yüksek lisans tez çalışması “Semaver Kumpanya Tiyatrosunda” tiyatro ve izleyici ilişkisini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Çalışma sonucunda İstanbul’un sanat merkezine uzak sayılabilecek Kocamustafapaşa semtinde, 2002 yılından beri tiyatro yapmaya devam eden Semaver Kumpanya, tiyatro sanatının her kesimden insanı seyirci olarak kendine çekmesinin mümkün olduğunu gösteren bir örnektir. Semaver Kumpanya’nın benimsediği estetik kaygılardan ödün vermeden her kesimden tiyatro seyircisini birleştiren “elit-popüler” tiyatro anlayışının seyirciye tiyatro alışkanlığı kazandıran bir yapısı vardır. Semaver Kumpanya, diğer ülkelerde birçok örneğine rastladığımız tiyatroyu merkezden uzağa götürme çabasında olan “cemaat tiyatrosu”larına benzer yapıdaki tiyatro anlayışıyla, semtiyle kurduğu yakın ilişkiyle, kişisel nitelikleri ve kültürel sermayesinden belli ölçüde bağımsız olarak seyirciye tiyatro alışkanlığı kazandırabildiği anlaşılmıştır.

Sevdi (2010) tarafından yapılan “Çağdaş tiyatrodaki seyircinin oyuna doğrudan katılımı” adlı yüksek lisans tez çalışması tiyatronun kaynağına inen, seyirci - oyuncu ilişkisini araştıran ve seyircinin oyuna doğrudan katılımını sağlamaya çalışan çağdaş tiyatro uygulayıcılarının arayışlarının saptanması üzerine kurulmuştur. Peter Brook, Jerzy Grotowski ve Augusto Boal adlı yönetmenlerin seyircinin doğrudan katılımına yönelik uygulamaları incelenmiştir. Yönetmenlerin seyirci sahne arasındaki ilişkiyi sıfırlamaya çalışan çabalarının aksine seyircinin profesyonel bir oyuncu karşısında düşünsel anlamda bir uzaklığının bulunduğunu ve bunun önüne geçmenin mümkün olmadığı ortaya konulmuştur.

Kızıldağ (2000) tarafından yapılan “Ankara’da çocuk tiyatroları ve bir seyirci profilili denemesi” adlı yüksek lisans tez çalışması Ankara’daki çocuk tiyatroları ile bu tiyatlara giden izleyicilerin durumlarını saptamak ve çocukların tiyatroya gitme sıklıklarını etkileyen faktörleri belirlemek amacıyla yapılmıştır. 1940-1968 yılları arasının Ankara çocuk tiyatrolarının oluşum yılları olduğu sonucuna varılmıştır. 1968 yılından 1976 yılına değin olan dönem ise bir gelişim dönemidir. Üstelik bu yılların içinde kalan 1968-1970 yıllarını da tiyatroların niceliksel artışından dolayı 1. yoğunluk yılları olarak görmek mümkündür. 1976 yılından günümüze değin olan dönem bir yeniden yapılanma ve büyüme dönemidir. Halen içinde bulunduğumuz bu son dönemin; 1998-1999 tiyatro sezonu ise 2.yoğunluk yılları olarak da adlandırılabilir bir niceliksel artışın gözleendiği bir zaman dilim olarak değerlendirilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre Ankara İlindeki çocukların ancak binde dördü tiyatro olanaklarından yararlanmaktadır. Yine Ankara da çocukları tiyatroya götüren yetişkinlerin büyük çoğunluğunun devlet memuru olduğu araştırma sonuçlarından elde edilmiştir.

2.2.Dünden Bugünde Tiyatro Seyircisi

Tiyatro oyununda seyirci ve sahne arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Nutku bu ilişkiyi organik bir bağ olarak açıklamaktadır (Nutku, 2001 s.20). Bu bakış açısıyla tiyatronun varlık sebebi seyircidir. Tiyatroya ilişkin olarak yapılan çalışmaların seyirci üzerine odaklanması olağandır.

Aristoteles (1963 s. 235) seyircileri iki şekilde sınıflandırmıştır. Seyirciyi “eğitimli soylu sınıfa mensup erkek izleyici ile bunların dışında olan iş ve uğraşları yerine getiren diğer seyirciler” şeklinde yaptığı bu sınıflandırma döneminin seyirci pratiğini yansıtmaktadır. Kennedy ise seyirciyi heterojen bir sosyal sınıf olarak görür ve standart bir tanımlamadan kaçınır.

Abercrombie ve Longhurst tarafından yapılan çalışmalarda ise seyirci üçe ayrılmaktadır. Bunlar; dini ritüellere, kutsal törenlere giden “olağan seyirci”, Bir oyuna gitmekte fakat sahne ile çok fazla bağı olmayan sahneye uzak bir konumu kullanan seyircilerdir. Bunlar “kitlesel seyirci” olarak adlandırılır. Üçüncüsü ise “Yaygın Seyirci”dir. Yaygın seyirci ise modern yaşam içinde şekillenmiştir. Genel seyirci tanımlaması yaygın seyirci olarak

Abercrombie ve Longhurst çalışmalarında yer almaktadır (Abercrombie ve Longhurst 1998'den akt. Şenol 2018).

İlk tiyatro olarak bilinen Antik Yunan Tiyatroları M.Ö 4-5 yy'larda bugünkü bildiğimiz formda tiyatro yapılarıdır. Seyircinin bir birey olmaktan çok tiyatronun bir parçası haline gelmesi iktidar ve tiyatro sanatını icra edenler arasındaki bağa bağlı olarak şekillenmektedir.

Antik Yunan dönemindeki tiyatro için Boal şu ifadeleri kullanmaktadır; “Tiyatro halkın açık havada özgürce şarkı söylemesiydi; teatral gösteri halk tarafından halk için yaratılmıştı ve bu nedenle tiyatroya ditrambik şarkı da denebilirdi. Tiyatro herkesin özgürce katılabileceği bir kutlamaydı. Sonra aristokrasi geldi ve ayrımlar oluşturdu: Bazı kişiler sahneye çıkacak ve sadece onlar oynayabilecekti; diğerleri ise oturdukları yerde, edilgen ve alıcı konumunda kalacaklardı; bunlar seyirci, kitleler ve halk olacaktır”. (Boal 2005: 1) Boal'in burada ifade ettiği yaklaşımını değerlendirmek için Aristoteles'in Poetika eserini tahlil eden Nietzsche'nin *Müziğin Ruhunda Tragedyanın Doğuşu* adlı eserine bakmak gerekecektir. Nietzsche, tragedyanın doğuşunu Antik Yunan'ın iki tanrısı -Dionysos ve Apollon- temsil ettiği değerlerin bir kaynaşması olduğunu öne sürmektedir. Antik Yunanda tiyatro bu iki tanrı için yapılan ayinlerden, kutlamalardan, törenlerden beslenerek şekillenmiş ve nihai formuna ulaşmıştır. Antik Yunan'da Apollon dış biçime ve yontu sanatıyla ilişkilendirilirken, Dionysos içselleşmiş müzikle ilişkilendirilmiştir (Aristoteles, 2008; Nietzsche 2005:19). Yunan mitlerine göre Apollon görsel sanat alanında yegane güçtür. Aynı zamanda doğruyu iyiyi gösterendir. Apollon tragedyaya taşınarak burada yapılan sunum ile halk doğru yola ulaştırılmaya çalışılmıştır. Ayinlerin izlenerek seyirlik hale gelmesiyle zamanla gösteri sanatlarından bir biçime dönüşerek Antik Yunan tiyatrosu oluşturulmuştur.

Şener (2006: 23)'e göre; Platon tarafından kaleme alınan “Devlet” adlı eserde topluma değer katmak ve ahlaki gelişimine katkıda bulunmak amacıyla sanat yapıldığı belirtilmiştir. “Platon, Devlet adlı eserinde sanatın toplumun değerlerini yüceltmek, ahlak eğitimine katkıda bulunmak olduğunu savunur. Sanatın seyirci olarak toplumu etkilemesi sonucunda iktidar sahipleri de tiyatroyu halkı uslandırma aracı olarak kullanmaya başlamıştır.

Korkmaz (2009: 64)'ın aktardığına göre seyircinin sistemli bir düzende oluşturulan tiyatro yapılarıyla tanışması ve oyun izleme alışkanlığını edinmesinin de başlangıcı bu dönemde olduğu söylenilebilir. Yunan tiyatrosu Dionysos ayinleri ile başlamaktadır. Milattan Önce gerçekleştirilen bu ayinler Dionysos şerefine gerçekleştirilen dini, edebi bir ayin olarak görülen çeşitli gösterilerden oluşmaktadır. Korobaşı tarafından yönetilen ayinde dans gösterileri ve ilahiler bulunmaktadır. Burada günümüz tiyatro anlayışından uzak olmakla birlikte bir izleyici kitlesine hitap eden gösterinin bulunması tiyatro tarihi çalışmalarında yer almasını sağlamıştır. Toprak bir alan üzerinde oldukça basit bir şekilde dekore edilmiştir. Yüksek konumda seyircinin yer aldığı sahnenin ise zeminde olduğu bir tiyatral alanda gerçekleşen bu gösteriler başlangıç olarak kabul edilirken ilerleyen süreçte taştan yapılma antik tiyatro olarak bilinen tiyatro mimarileri oluşturulmuştur. Yine bu yapılarda sahne aşağıda seyirci ise yukarıda konumlandırılmıştır.

Tiyatro tarihinde önemli bir kronoloji de M.Ö. 534 yılında yapılan drama yarışmalarıdır. Tiran Peisistratos tarafından düzenlenen bu yarışmada “Mitoloji ve Kaba Güldürü” unsurları ve “Danslar” eşliğinde gerçekleştirilen komedi, dram ve trajedi türünde oyunlar sergilenirdi. Yunan tiyatrosunda bilinen en önemli tiyatro sanatçısı Atina’lı Thespis’tir. Eserleri M.Ö. 6. Yy’da sergilenmiştir. Yine Trajedinin en önemli temsilcileri Aiskhylos, Sophokles ve Euripides’dir. Trajedi türünde olan bu dönem eserleri mitolojik unsurlar içerdiği gibi dönemin sosyo-ekonomik sıkıntıları da sahne olan konuların başında gelmektedir. Yunan trajedisinde önce sahneye kalabalık bir koro girmekte ardından dans eden bir grup gösterici dans gösterisini yaptıktan sonra asıl trajedi sahne almaktadır. Komedi ise yine Dionysos şerefine düzenlenen ayinlerde koro esnasında yüksek sesle ifade edilen lirik konuşmalar ve taşlamalardan oluşmaktadır. Komedi unsurlarının bulunduğu tiyatro faaliyetleri Aristophanes’le Atina’nın siyasal ve töresel taşlamalarına dönüşen komedi, MÖ 3. yüzyıl başlarında Menandros’la da entrika komedisine dönüşmüştür (Korkmaz, 2009: 64).



Şekil 9.Dionysos Şenlikleri(Walters Art Muzesi)

Kaynak:<https://art.thewalters.org/detail/33305/sarcophagus-with-the-triumph-of-dionysus/>

Tiyatro seyircisi denildiğinde Antik Yunan’da karşımıza çıkan şüphesiz en önemli isimlerden birinin Aristoteles olduğu söylenilebilir. Aristoteles tarafından M.Ö.320’li yıllarda yazılan “*Poetika*”adlı eserde günümüz dramatik tiyatro yapısına ilişkin kural ve ilkeler bulunmakta ve görsel sanatlara ilişkin yapısal özelliklerden bahsedilmektedir. Bu ifadeler hala güncelliğini korumaktadır. Aristoteles (2012: 22)’in seyircinin “Katharsis” (özdeşleşmeye dayalı arınma duygusu) ile bir tiyatro oyunundan etkilenebileceğini belirtmiştir. Seyirciyi etki altına almanın ve tiyatronun halkın üzerindeki etkisini ortaya koyan ilk eser olarak “*Poetika*” görülebilir. Aristotelese göre geleneksel anlatı şu şekildedir:

Tragedya ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan tragedya salt bir hikaye (mythes) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı korku ve acıma duyguları ile ruhu tutkulardan temizlemektir. (Aristoteles, 1963: 69).

Antik Yunan’da tiyatro seyircisinin sahnede sergilenen oyuna ilişkin inandırıcılığa bağlı olarak sahneyle özdeşleştiği vurgulanmaktadır.

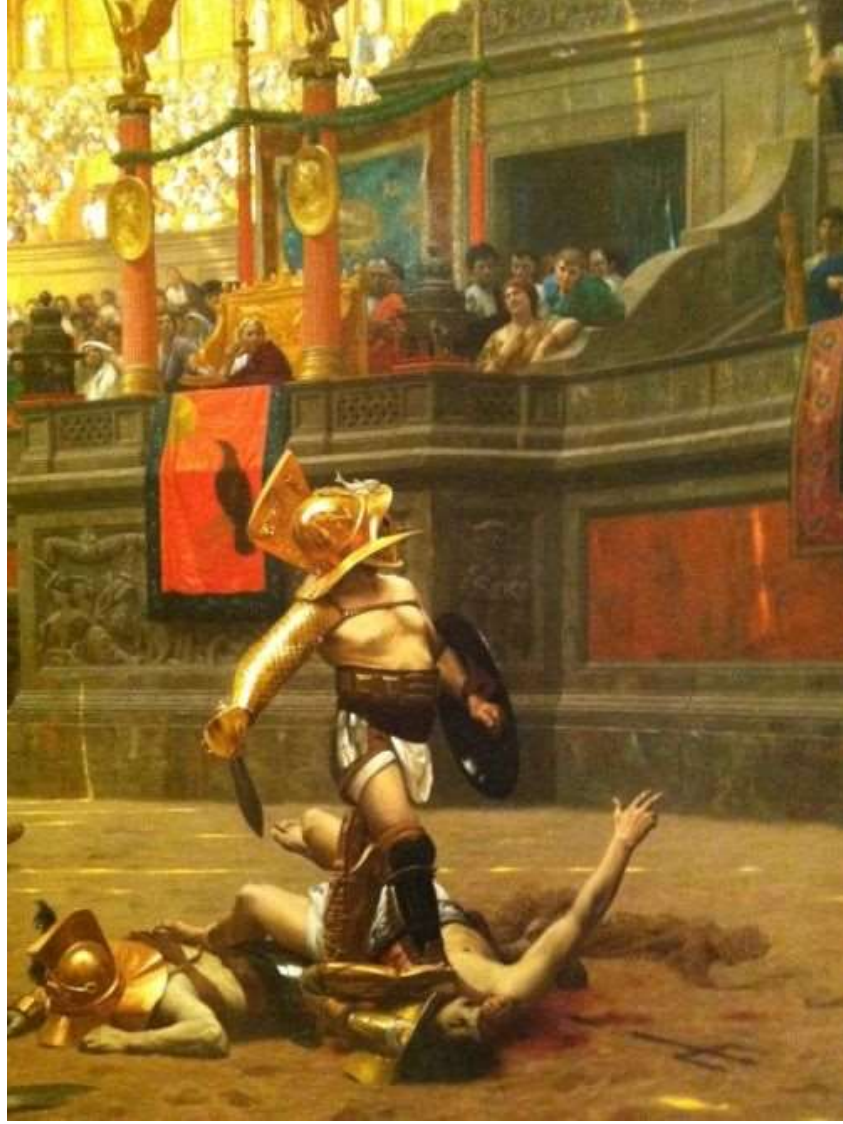
Aristoteles (2012: 22) eserinde tragedya yapıtının biçimsel oluşumu, sahneye koyduğu kahramanların niteliğinden söz ederken daha sonraları üzerinde tartışma yaratacak olan “katharsis” kavramı üzerinde ısrarla durmuştur.

Seyircinin, yaşadığı “katharsis” durumunun onu gerçek hayatta eylemsizliğe iteceğinden bahsederek seyircinin oyun ile yaşadığı tatminin tiyatro yapısından dışarıya çıktığında da süreceği ve böylece toplumsal sorunlarda duyarsızlaşacağını ileri sürmektedir. Böylece tiyatrosunun bireyi sakin vatandaş yapma amacının gerçekleşeceği ancak özgürleştirmeyeceği ileri sürülmektedir.

Antik Yunan tiyatrosu evrimleşerek Roma Tiyatrosuna dönüşmüştür. Tiyatro mimarisi ve yapısı ile birlikte seyirci özellikleri de bu evrimleşmeden etkilenmiştir. Romanın askeri gücü ve savaşçıların tiyatro oyunlarından beklentileri Roma tiyatrosunun geçmiş tiyatro geleneklerini değiştirdiği söylenebilir. Bu dönemde gladyatör dövüşlerinin görsel olarak sunulduğu Roma seyircisiyle buluşturulduğu bilinmektedir (Şahin, 2018:16).

Roma dönemi seyircilerinin insanların ezilmesinden, acı çekmesinden, kan dökülmesinden ve hatta öldürülmesinden son derece zevk alan bir profile sahip olduğu bilinmektedir. Nutku (2000:81)’ de bu doğrultuda Roma döneminde seyirciyi “Bugünkü futbol maçlarından bile daha düzensiz bir seyirciyi barındırıyordu tiyatro.” diyerek şu şekilde tanımlamaktadır;

“Eğlence ile ilgilenen bu seyirci, özel devlet görevlilerinin düzeni korusalar bile seyirci oyun sırasında gezinmekte özgürdü. Hatta öyle bir seyirci topluluğu vardı ki, oyun esnasında tiyatronun dışında satılan yiyecek ve içecekleri almak için dışarı çıkıp tekrar içeri girebiliyorlardı” (Nutku, 2000: 81).



Şekil 10. Antik Roma Gladyatör Dövüşleri

Kaynak: <https://blogs.getty.edu/iris/jean-leon-gerome-from-gladiator-to-the-matrix/>



Şekil 11. Antik Roma Tiyatro Temsili (Mozaik)

Kaynak:<http://www.sci-news.com/othersciences/paleoclimatology/science-halcyon-days-ancient-greek-theater-climate-01797.html>

Nutku'nun (2000: 81) yukarıdaki ifadelerinden yola çıkarak, seyircilerin oyun izlerken rahatça yemek yiyebileceği, girip çıkabileceği bir formu tercih etmesine karşın, görevliler aracılığıyla kontrol altında tutulmaya çalışıldığı söylenilebilir.

Ekinci (2016: 45) Roma tiyatrosu seyircisinin anestetik sanat anlayışına vurgu yaparken Roma tiyatrosunun, en baştan beri, Yunan kentlerinden daha büyük bir nüfusunu oluşturan seyircilerinin incelmemiş zevklerini karşılamaya yönelik olduğunu belirtmiştir.

Tiyatro seyircisi açısından bakıldığında bir tarihsel devinim dönemi daha olarak adlandırılabilir. Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden Rönesans'ın başlangıcına kadar geçen Orta Çağ tiyatrosunun var olduğu dönem olarak tanımlanabilir. Şahin (2018:21)'e göre Orta Çağ'da her şey Roma Katolik Kilisesi etkisi altındadır. Orta çağ tiyatrosu da başlangıçta Katolik kilisesinin yasaklamalarına maruz kalmıştır. Bu sebeple ekonomik bir çöküş başlamıştır.

Sadece dini temalı oyunlar yapılabilmektedir. Orta çağ tiyatrosu adıyla anılan tiyatro tarihi çok geniş bir Avrupa coğrafyasında ve yaklaşık bin yıl süren bir tarihsel süreci kapsamaktadır. Bu nedenle Orta çağ tiyatrosu çok çeşitlilik göstermektedir. Orta çağın başlangıcında Kilisenin halkın eğlenceye düşkünlüğünün önüne geçmek amacıyla tiyatroyu yasakladığı ve daha sonra İmparatorluğun halka tiyatroyu yerini dolduracak

sirk, at yarışı ve gladyatör dövüşlerini yeni eğlence aktivitesi olarak sunduğu bilinmektedir. Bu dönemde tiyatro gerileme eğilimi görülmektedir. Dini ritüeller dışında gösteri amaçlı bir sahne neredeyse yoktur. Ancak bazı temsillerin yapıldığı pagan kültürüne ait bazı ritüellerin tiyatro kapsamında bazı tarihçiler tarafından ele alındığı bilinmektedir (Brockett, 2000).

Orta çağ sonlarına doğru tiyatronun yeniden canlandığı at arabasıyla oluşturulan küçük gezici sahnelerin (Bkz Şekil 3) olduğu mime oyuncusu, halk ozanları (minstrel), saz şairi (bard), öykü anlatıcısı ve hokkabazların yeni seyirci ve mali destek bulmak amacıyla gezdikleri bilinmektedir. Ancak bu konuda çok fazla yazılı kaynak bulunmamaktadır (Çevik, 2018: 3). Roma'nın eğlence anlayışından ortaya çıkan ve genelde taklitle dayalı oyunların halk eğlencesi halinde sergilendiği ve günlük yaşamdan esinlenerek tiyatral bir sunum yapıldığı bilinmektedir.

Katolik Kilisesi'nin yasaklamalarına karşın eğlendirici türde gezici bazı öykü anlatıcılarının da bulunmakta olduğu ancak yeterli derinlikte bir yapıda olmasalar da halk için bir alternatif oluşturdukları söylenilebilir (Brockett, 2000).

Tiyatro seyircisinin tiyatro oyunları için hazırlanmış sahnelerin dışında oyun izleme şansına sahip olabildikleri bu dönem her ne kadar skolastik anlayışın baskısı da olsa tiyatro tarihi açısından baktığımızda ilk alternatif sahne örneğinin karşımıza çıktığı yorumu yapılabilmektedir.



Şekil 3: Orta Çağ Dönemi Tekerlekli Sahne

Kaynak:<https://theatricaleffectsandstaging.wordpress.com/medieval-theatre-staging/>

Eğlendirici türde gezici bazı öykü anlatıcılarının da yer aldığı sokak tiyatrolarının seyirci üzerinde etkili olduğunu gören kilise bu yapıyı kendi etkisini yoğunlaştırmak adına kullandığı söylenilebilir. Fort (1935: 7)'a göre at arabaları ile gezici sahneler oluşturan kilise tiyatrolarının, İncil' e ve Bakire Meryem'e dayanan dinsel oyunlar sahneledikleri, bu tür oyunlar aracılığıyla da bir çeşit dinsel ikna faaliyetleri üstlenmiş oldukları söylenilebilmektedir.

Kuşkusuz halk tabakalarından oluşan seyircilere bir fikri aşılamanın önemli yolu olarak tiyatronun bir propaganda aracı olarak kullanılması, bize tiyatronun etki gücüyle ilgili de önemli bilgiler verdiği ifade edilebilir. Nutku (2000: 89)'nun ifade ettiğine göre bu dönemde oyunculuğun çeşitli esnaf gurupları tarafından da icra edildiği, yapılan oyunculuklardan ziyade seçilen konular ve dini hikâyelerin öne çıktığı söylenilebilir.

“Corpus Chisti Şenliği”nde çeşitli esnaf loncaları gösteriler düzenlerlerdi. Her lonca kendi alanına uygun bir oyun getirirdi. Aşçıların oynadığı oyunun Cehennem Acısı'ydı. Aşçılar, pişirmek, kaynatmak, etleri parçalamak, bunları ateşte kızartmak gibi eylemlerde bulduklarından kendilerine en uygun oyun olarak bunu seçmişlerdi. Sucular da Nuh Tufanı ile ilgili oyun oynarlardı. Bunun gibi gemi işçileri Nuh'un Gemisinin Yapımı, Balıkçılar Sel, berberler İsa'nın

Vaftizi gibi oyunlar getirirlerdi bu şenliklere. Şenliklerin gideri o kentin belediyesi tarafından karşılanırdı” (Nutku, 2000: 89).

Yine düzenlenen şenliklerde oyunların masraflarının o şehrin belediyesi tarafından karşılanmasının da ilk ödenekli tiyatro örnekleri olduğu söylenilebilir. Ancak bu desteğin bir kültür sanat etkinliği çerçevesinde toplumu aydınlatma misyonundan ziyade dinsel bir propaganda olması sebebiyle yapıldığı da söylenilebilir. Nutku, (2000)’e göre;

“Orta Çağ tiyatrosunun Antik Yunan tiyatrosuna birçok açıdan benzerliği vardır. Her ikisinde de tiyatro dinsel şarkılardan gelişmiştir. Oyuncular, gösterilerin iyi olması için her ikisinde de büyük ciddiyet göstermiştir. Yine her iki çağda da gösteriler belli bir sınıfa değil, halk çoğunluğuna yönelmiş ve başarı elde edilmiştir. Bunlara karşılık bazı farklar da vardır. Orta Çağ sanatçıları yalın güzelliği ve estetik bütünlüğü sağlayacak klasik anlayıştan yoksundular. Dinsel anlayış, Antik Yunan tiyatrosunun tersine, insancıl derinlikten uzaktı. Grekler tragedyayı ve komedyayı belli özellikleri içinde bir uyum ve birlik içine sokmuşlardı, Orta Çağda ise trajik ve komik öğeler dağınık bir yoldan yan yanaydı” (Nutku, 2000: 96).

Tiyatronun sürekli bir değişim ve dönüşüm sayesinde binlerce yıldır varlığını sürdürmesi bu dönüşüm ve değişimin ölüm ve yeni doğuşlarla gerçekleştiğini bize göstermektedir. Bu değişimin ise birçok sebebinin bulunduğunu söyleyebiliriz. Siyasal hareketler, ekonomik değişimler gibi etmenler tiyatronun dönüşmesinde önemli etkilere sahiptir. Din temelli savaşlar fikrîsel ve coğrafi olduğu kadar kültürel değişimlere ve de tiyatronun daima var olan eskiye karşı yeniyi doğurmasına sebep olmuştur. Protestan reform hareketi Katolik Klisesi’ nin söz sahibi olduğu tiyatroya karşı savaş açmış bu da seçilen konular konusunda mevcut tiyatro yapılarını değişikliğe uğratmıştır. Dolayısıyla bu durumun seyircinin de yapısal özellikleri üzerinde dönüşümüne neden olduğu söylenilebilir.



Şekil 4.: Commedia dell'arte Sahne Görseli

Kaynak:<https://commediadellarte.itch.io/game>

Tarihsel sürece bakıldığında orta çağın sonuna yaklaştıkça Hristiyan dininin içinde de fraksiyonlar görülmektedir. Bu anlamda tiyatro seyircisi için en önemli dönüşümü yaratacak olan ve Rönesans'ın gelişini hızlandıran yapı Protestanlık olarak karşımıza çıkmaktadır (Brockett, 2000). Bu yapının gelmesi ile halkta farklı arayışlar ortaya çıkmıştır. Hristiyanlığa farklı bir bakış açısı getirme sürecinde kilise baskısında yapılan dinsel oyunların tam zıttı olarak kendiliğinden ortaya çıkan tiyatro biçimleri olduğunu söylemek mümkündür. Bu türlerden biri Commedia dell'Arte'dir. "Arte komiklerinin, ilk kumpanyalarının 1500'lü yılların ortalarında oluştuğunun, doğaçlama, maske ve hayal gücü üzerine kurulu tiyatrolarının tüm Avrupa'ya hakim olduğunun altını çizmek gerekir" (Antonucci, 1995: 37).

"Commedia dell'Arte geleneği 16. yüzyılın ortalarında oyuncuların geçimlerini sağlayabilmeleri için etraftaki kalabalığı etkileyip ilgi çekmeye çalıştıkları pazar yerleridir. Bu pazar yerlerinde ağız iyi laf yapan, gelecekle ilgili kehanetlerde bulunarak ya da yaptıkları çeşitli icatlarla insanları hayrete düşüren, her derde deva olduklarını söyleyerek sahte ilaçlar satan, illüzyon gösterileri yapan birçok şarlatan, oyunlarını platformlardan oluşmuş bir sahne üzerinde oynarlardı. Özellikle Venedik'te şarlatanlar çok değerli insanlar olarak kabul edilir, güzel konuşmalarından ötürü diğer kentlerde olduklarından daha fazla hoşgörülle karşılanırlardı." (Balamir, 2017: 82).

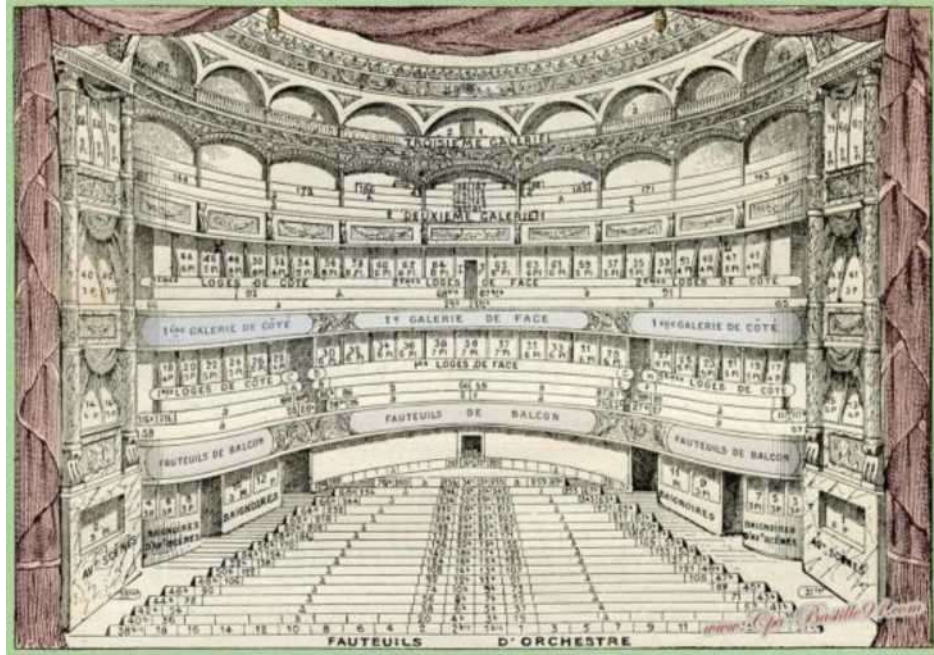
Commedia dell'Arte her ne kadar derinliği olmayan yüzeysel güldürülere yönelik bir yapıya sahip olsa da dönemin seyircisi açısından bir alternatif olduğu söylenebilmektedir.

18. yy sonlarından 19. yy ortalarına kadar olan dönemde Avrupa’da Romantik akım olarak bilinen ve çeşitli sanat dallarını etkileyen akımın tiyatrodaki kendini gösterdiği bilinmektedir. Seyircileri duygusal ve düşsel durumların içerisine konumlandıran sanatçılar seyirci merkezli bir tiyatro anlayışı ortaya koymuşlardır (Şener, 2006: 133)..

Nutku (2000)’ya göre romantik akımının tiyatroya yansımaları şu şekilde özetlenebilir;

“Seyirci sayısı arttığından, özellikle seyir yerleri eskisinden daha büyük bir seyircinin daha rahat edeceği biçimde yapılmaya başlandı. Bu yapılar mimarlık açısından daha karmaşık ve ayrıntılıydı. Seyir yeri at nalı biçiminde üç, dört ve beş katlı localarla çevrilmeye başlandı. Ancak Romantik dönemin ruhuna uygun olarak bu yapılarda da ülkelere göre farklar vardı. Buna bir örnek, İngiliz tiyatro yapılarının daha çok amfiteyatro biçiminde ve localar yerine balkonlarla çevrili olmalarıydı” (Nutku, 2000: 281).

Yukarıdaki ifadeler doğrultusunda, seyircilerin inandırıcılık yoluyla duygulandırılması ve yapıların bu etkiye hizmet edecek donanıma uygun olarak inşa edilmesi sonucu edilgen bir seyirci formu oluştuğu ifade edilebilir.



Şekil 5 : 1909 Odeon Tiyatrosu Görseli

Kaynak: (<http://www.cpa-bastille91.com/cartes-postales/plan/>, 15.10.2019)

Romantik akım anlayışından sonra aydınlanmanın etkisi ile modernleşme denilen yeni bir olgu ortaya çıkmıştır. Aydınlanmanın temel paradigmasını içinde barındıran (Batur, 1995: 18). Modernizmin aklın ve bilimin merkeze alındığı yeni dünya görüşünün bilimsel ilerlemeye katkısı yanında sanata dair de çeşitli görüşleri olmuştur. “Modern öncesinde

merkezde tanrı bulunurken, modernizm ile birlikte merkeze insan yerleşmiştir” (Odabaşı, 2012: 15). Bu durum hümanist paradigmanın doğumunu beraberinde getirmiştir. Modernist paradigmanın tiyatro yapısının üzerindeki etkisinin de bu bağlamda önemli yer tuttuğu söylenilebilir. Modern tiyatro anlayışında, insan merkez olarak alınmış, gerçek olan gözlemlenerek seyirciye en gerçekçi şekilde iletilmesi söz konusu olmuştur. Bu sebeple modern dönem seyircisini derinden etkileyen önemli Dünya görüşlerinden ikisinin hümanizm ve realizm olduğu söylenebilir.

Modern tiyatro kavramı, realizm akımı ile başlayan tarihsel sürece tekabül eder. “Realizm (Gerçekçilik), 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da, Romantizme bir tepki olarak ortaya çıkmış” ve modern tiyatronun başlangıcı olarak görülmüştür” (Karabulut, 2010: 49). Şener (1998)’e göre;

“Gerçekçi tiyatro düşüncesinin ilkeleri saptanırken gerçeğin yansıtılması kavramına yeni bir yorum getirilmiş, tiyatronun topluma karşı sorumluluğunun altı çizilmiş, bilimsel yöntemin nasıl uygulanacağı açıklanmış, illüzyon yaratma teknikleri üzerinde durulmuştur.” (Şener, 2006: 163).

Realist dönemin modern dönem seyircisi üzerindeki etkisi, eleştirel bir yapısal özellik içerisinde seyirciyi harekete geçirmesi olmuştur. Bu bağlamda modern tiyatro seyircisi, toplumsal sorunları değerlendirmeye başlamıştır. Seyirci toplumsal problemlere yönelik gerçekleri içeren oyunları izlemek istemiş ve bundan dolayı toplumsal gerçekleri içeren oyunların sayısı o dönem içerisinde gittikçe artmıştır. Karabulut (2010: 49)’ un ifade ettiği üzere;

“Realizm, 19. yüzyıl Avrupa’sındaki siyasal, ekonomik ve kültürel değişimin etkisiyle şekillenen ve kendi sanat kuramını oluşturan bir akımdır. Avrupa’da 19. yüzyılın ayırt edici özellikleri 1830’larda oluşmaya başlar. Endüstrileşmenin gelişimiyle ve güçlenen kapitalizmin etkisiyle burjuvazi Avrupa’nın egemen sınıfı haline gelmiştir. Aristokrasi kabuğuna çekilmiş, orta sınıf kesin zaferini ilân etmiştir. İşte tam da bu aşamada, o güne dek orta sınıfla birlikte hareket eden işçi sınıfı, diğer sınıflara güvenmemesi gerektiğini anlayarak, 1830 Temmuz Devrimi ve onu izleyen Temmuz Monarşisi’yle kendi haklarını elde etme savaşımını başlatır.” (Karabulut, 2010:49).

Realizm paradigmasının kuramsal yapısının Fransa’da oluştuğu, ortaya çıkan sanat eserleri ve sanatçılar doğrultusunda var sayılabilir. Emile Zola ve Goncourt kardeşler, Alexandre Dumas Fils ve Emile Augier toplum eleştirileri ve tezli oyun anlayışları realist paradigmanın belirteçleri olarak görülebilmektedir. Saxe Meiningen Dükü, Andre Antoine, Otto Brahm, Stanislavski gibi yönetmenler bu paradigmanın uygulama

boyutunda karşımıza çıkarken, Ibsen, Strindberg, Çehov, Gorky, G.Bernard Shaw, Eugene O'Neill gibi oyun yazarlarının oyunları realist tiyatronun en önemli örnekleri olarak gösterilebilmektedir.

Toplumsal eleştiri gerçekliğinin seyirci tarafından önemsenmesi üzerine gerçekçi tiyatro anlayışında normatifler yeniden konumlandırılmaya başlamıştır

Louis Althusser (1975: 48-53) "Materyalist bir tiyatro üzerine notlar" isimli yazısında o döneme kadar yalnızca oyunların tartışıldığı ancak seyircinin bir an önce tartışılması gerekliliğinden bahsederken bu noktada seyircinin bilinçliliği durumunun altını çizmektedir.

19.y.y. ikinci yarısının sonlarına gelindiğinde ise Dünya savaşlarının ayak sesleri net bir şekilde duyulmakta ve toplumsal olarak görünen gerçekler toplum tarafından sorgulanır hale geldiği söylenebilir. Bu durum realist ölçekteki sanat anlatışının da seyirci tarafından sorgulanmasına, "Gerçek nedir?" sorusunun sorulmasına neden olduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda realist-natüralist tiyatronun yansıttığı toplumsal gerçeklere karşı seyirci, "Yansıtılan gerçek gerçek midir?" sorusunu sormaya başlamıştır. Karabulut (2010: 85) tarafından bu dönem şu şekilde anlatılmaktadır;

"19. yüzyılın belirleyici özellikleri nasıl 1830'lardan sonra oluşmaya başladıysa, 20. yüzyıl için de I. Dünya Savaşı'nın bir dönüm noktası oluşturduğunu söyleyebiliriz. Avant-garde sanat akımlarının toplumsal arka planında, I. Dünya Savaşı ile birlikte gittikçe artan endüstrileşmenin ve kapitalizmin yarattığı olumsuz gelişim vardır. Savaş öncesinde ulusların güçlenmesiyle ortaya çıkan şoven duygular, savaş sonrasında yerini insana ve uygarlığa karşı duyulan güvensizliğe bırakmıştır. Diğer yandan, endüstrileşmenin ve kapitalizmin yarattığı acımasız çıkar savaşımı toplumun ahlaki değerlerinin çöküşüne neden olmaktadır. 20. yüzyıl tiyatrosunun karakteristik özelliğini realist-natüralist tiyatronun yansıtmacılığının ve Sembolizm'in gizemli gerçeği sezdirme anlayışının ötesinde bir sanat görüşü belirler. Oyun yazarlığından yönetmenliğe, oyunculuktan sahne tasarımına kadar tiyatronun tüm unsurlarında yeni anlatım biçimleri geliştiren bu anlayışa "Avant Garde Tiyatro" diyoruz. Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Bauhaus gibi avant-garde akımlar modern tiyatronun doruğa tırmanışının göstergesidirler. Devrimci bir estetik anlayışı benimseyen bu akımlar, radikal bir politik duruşla toplumsal kurumlara ve sanatsal konvansiyonların tümüne karşı ortak bir paydada birleşmişlerdir (Karabulut, 2010: 85)."

Realist-natüralist tiyatronun yansıttığı toplumsal gerçeklere karşı seyirci, "Yansıtılan gerçek gerçek midir?" sorusunu sormaya başlaması görünen gerçeğin arkasındaki

gerçekleri sorgulayan sanatsal paradigmaları doğduğu döneme tekabül ettiğini söyleyebiliriz. Bu paradigmalar; Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Bauhaus görüşleridir. Söz konusu paradigmasal boyutlarının en önemli fonksiyonları, tiyatro tarihi için çok önemli olan yeni tiyatro biçimlerinin ortaya çıkması için platform formunu taşımaları olmuştur. Bu tiyatro biçimleri: Artaud tarafından ortaya koyulan “Vahşet Tiyatrosu”, Erwin Piscator tarafından ortaya koyulan “Politik Tiyatro”, Bertolt Brecht tarafından ortaya koyulan “Epik Tiyatro”, Batı Avrupa’da geleneksel tiyatro anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkan yeni avant-garde tiyatro akımı “Absurd Tiyatro”, Jerzy Grotowski tarafında ortaya koyulan “Yoksul Tiyatro” biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernizimin son dönemi itibariyle gerçeklik anlayışını sorgulayan bu eserlerin post modern dönemin geldiğine işaret ettikleri söylenilebilmektedir.

Modernizimin son döneminde toplumsal eleştirel bakışının gelişmesi, toplumun gerçeklik kavramını sorgulaması ve bunun üzerine yeni paradigmaların ortaya çıkması sonucunda postmodernizm kavramının hayatımıza girdiğini söylemek mümkündür. Postmodernitenin varoluşu aynı zamanda gelişen kapital sistemin öngördüğü gerçeklik algısının karşısında bir duruş olarak da tanımlanabilmektedir. Odabaşı (2012:12) tarafından bu durum şu şekilde ifade edilmektedir;

“Modernite, Batı tarihindeki 17. ve 18. Yüzyılda yaşanan Aydınlanma Çağı’na kadar uzanan ve özellikle endüstri devrimi ile kurumsallaşan siyasallaşmasının 1789 Fransız İhtilali’nde Bastille hapisanesinin duvarlarının yıkılması ile özdeşleştirildiği 1986’lar ve 70’lerde sarsılmaya başlayan ve 9 Kasım 1989 tarihinde Berlin Duvarı’nın yıkılması ile sona erdiği söylenebilen dönemin adıdır. Bu dönem ile kapitalizmin gelişmesi paralellik gösterir. Postmodernite ise moderniteden sonra gelen dönemin adıdır. Postmodernizm, modernizme karşı geliştirilen kökten bir eleştiri, bir baş kaldırma, bir hesaplaşma ve bir tepkidir. Bu açıdan bakıldığında modern sözcüğü ile tanımlanan bir dönem sona ermiş, geride kalmış ve artık yeni paradigmaları olan bir döneme girilmiştir. (Odabaşı, 2012: 12-23).”

Modern tiyatronun belli ahlaksal ve estetik temelli oyunları izlemek üzere seyirciyi seyir kuralları ve mekanlarına hapsettiği ve edilgen kıldığı bu yapıya tepki olarak 90 lı yıllar itibariyle tiyatro alanında etkisini oluşturmaya başlayan akımlar postmodern tiyatro yapısı içerisinde ele alınmaktadır.

Karabulut (2010) dönemi şu şekilde anlatmıştır;

“Somut olarak postmodernist yapıların görüldüğü 1960’lı yıllarda pop-art, happeningler, sinema ve rock konserlerinin yarattığı kitlesel coşku, Modernizm’e

ve onun sanatsal/estetiksel anlayışına karşı postmodern bir tepkinin oluşmasını sağlamıştır. 1970'li ve 80'li yıllara gelindiğinde ise postmodern söylemler tam anlamıyla yaygınlık kazanmıştır. Postmodernizm'in tiyatronun dramatik metnine yansımaları, 1990'ların sonunda karşımıza, Hans-Thies Lehmann'ın isim öncülüğünü yaptığı postdramatik tiyatro kavramını çıkarmıştır. Postmodernizm'in pek çok olguyu aynı anda kapsamaları ve içi boşalmaya başlayan moda bir eğilim haline gelmesiyle, postmodern tiyatroyu tanımlamak üzere, doğrudan teatral prodüksiyonu imleyen özel bir kavrama ihtiyaç duyulmuştur. İşte bu aşamada, "postdramatik tiyatro" kavramı, temel olarak "performans tiyatrosu"nda, "happening"lerde ve Robert Wilson'un "yeni biçimselcilik" anlayışının uzantısı örneklerde olduğu gibi dramatik metni indirgeyen, hatta dramatik metinden uzaklaşmayı seçen bir yaklaşımı ifade eder (Karabulut, 2010: 166-171)".

2.3.Türk Tiyatrosunda Seyirci

Gösteri sanatları içerisinde tiyatronun ayrı bir önemi vardır. Bunun en temel göstergelerinden biri kuşkusuz tiyatro eserinin bir insan topluluğu önünde hareketli olarak o an sergilenmesidir. Tiyatro eserinin oyun olarak temsili tiyatronun temel şartlarından biridir. Bir tiyatro eseri yazılı bir edebi metin olarak yayınlanmasından ziyade oyun olarak sergilenmesinde değeri ortaya konmaktadır. Bununla birlikte tiyatro tüm unsurlarıyla bir bütün olarak seyirci karşısına çıkmakta ve takımın başarısı her bir bireyin başarısından ve başarısızlığından etkilenmektedir.

Yazar, oyuncu, eser, dekor, seyirci ve tiyatro yönetmeninin başarıda payı vardır. Bu bakış açısıyla tiyatro ilk ortaya çıktığında yazarın ürünü iken sergilendiğinde seyirciyle birlikte bir bütün olmaktadır. Yazarın önceden tasarlandığı tüm durumlar seyirci karşısında hayat bulur ve tiyatro sanatı seyircisiz düşünülemez. Seyircinin de sergilenen eserde payı vardır. Oyuncuyu motive eden unsurlardan biriside kuşkusuz seyircidir (And, 1985). Tiyatronun alımlayıcısı olarak seyirci her dönemde tiyatro için önemlidir.

Seyirci kısaca sözlük anlamından hareketle sergilenen oyunu bir topluluk ile birlikte seyreden ve o oyunun içerisinde kişi, olay ve kurgu içerisinde yer alan kişidir.

2.3.1.Devlet Tiyatroları ve Seyirci

And (1983)'ün belirttiğine göre Devlet Tiyatrosu'nun kuruluş itibarıyla toplumun eğitimine katkıda bulunmak, yurt ve millet sevgisini aşlamak, dilin doğru kullanılması

ve geliştirilmesine katkı sunmak amacı ve misyonunu taşıdığı söylenebilir. Türkiye’de yerleşik olarak oyunlar yapan en yaygın kurumsal tiyatro Devlet Tiyatrosudur denilebilir. Türkiye’de “Devlet Tiyatrosu” deneyimi ilk olarak 1949 yılında kabul edilen 5441 sayılı Kanun ile MEB bünyesinde kurulan “Devlet Tiyatro ve Operası” adı altında kurumsallaşan ve Tatbikat Sahnesinin devamı niteliğinde kurumdur. İlk yöneticisi de Muhsin Ertuğrul’dur. 1965 yılı itibariyle yine MEB bünyesinde kurulan ayrı bir müsteşarlık olarak “Kültür Müsteşarlığı”na bağlanan kurum 1966 yılında “Devlet Opera ve Balesi Devlet Tiyatrolarından ayrılarak kurumsallaşmış ve Devlet Tiyatrosu kültür bakanlığına devredilmiştir. Yine aynı yıl içerisinde Kültür Bakanlığı Milli Eğitim Bakanlığına bağlanmıştır. Daha sonra 1972 yılında direkt Başbakanlığa bağlanan kurum 1974’te Kültür Bakanlığına bağlanmıştır. Dönem dönem bakanlığın adı değişse de son olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde faaliyetlerine devam etmektedir (Türkiye Kültür Portalı, 2018).

Yıllar içerisinde çeşitli yapısal değişim ve dönüşümlerden geçen Devlet Tiyatroları daha çok modern gerçekçi ve klasik türde oyunlar sergilemiş, ahlaksal ve eğitsel misyonu çerçevesinde seyirci kitlesine ulaştırılmıştır. Ancak bu dönemde yer alan tiyatro anlayışına yönelik seyircilerin konumlandırılması ile ilgili eleştiriler çokça tartışma konusu yapılmıştır. And, (1983:375) dönem seyircisini anlatırken dönemden şu şekilde bahsetmektedir;

“Muhsin Ertuğrul’a göre bizde üç türde seyirci vardır. Birincisini gerçek aydın olarak tanımlamıştır. İkincisini tiyatronun izleyici kurallarını bilmeyen oyuna geç gelen seyirci, bunları da yarım aydın olarak tanımlar. Üçüncüsünün ise oyun esnasında fındık fıstık yiyen gürültü yapan yarım aydın olmayan seyirci olduğunu söyler. İlk kuruluş döneminde ideal seyircinin önüne ne koyulursa kabul eden gürültü ve ses çıkarmayan seyirci olarak görülmesi ise toplumun tiyatroyla ilişkisinin boyutu hakkında bize fikir vermektedir. Muhsin Ertuğrul’ un seyircinin uyması gereken kuralların yazılı olduğu iki sayfa altı maddeden oluşan “Tiyatro Adabı- Bilmeyenler İçin” adlı tiyatro görgüsünün nasıl olmasını gerektiren yayını bulunmaktadır” (And, 1983:375).

Seyirciye yöneltilmiş olan bu bakış açısı And'a göre (1983:375) seyircinin gelişmesinden ziyade tiyatronun sorgulamayan bir üstün yapıda olduğu yanılığının oluşmasına neden olmuştur. Bu algı ise pasif bir seyirci kitlesinin ve terbiyesinin oluşmasına sebep olmuştur. Ahlaksal açıdan ölçülü ve toplumsal değerleri yücelten yapıda oyunlar izleyen Devlet Tiyatroları seyircisinin, kuralların öne çıktığı bir yapıda oyunlarını seyrettiği gözlenmektedir (And, 1983). Bu da harekete geçmek yerine pasif bir şekilde oyun izleyen seyirci yapısının oluşmasına sebep olmuştur. Bunun da dolaylı olarak tiyatro üretiminin özgürleşmesi ve yeni biçimlere evrilmesinin önüne çeşitli engeller oluşturduğu söylenebilir.

2.3.2.Özel Tiyatrolar ve Seyirci

1950-60'lar arası Türkiye'de özel tiyatroların fiili olarak var olmaya başladığı yıllar olarak tanımlanabilir. And, (1983:446)'ın belirttiği gibi dönemin ilk özel tiyatro örnekleri olarak *Küçük Sahne, Oda Tiyatrosu, İstanbul Tiyatrosu, Karaca Tiyatro, Besinci Tiyatro, Dormen Tiyatrosu, Kent Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Tevhit Bilge Topluluğu*, gösterilebilmektedir. Erkoç (2002)'a göre 1950'li yıllar Türkiye'nin içinde bulunduğu gerek ekonomik gerek politik etmenler doğrultusunda, toplumun eleştirel yapıya büründüğü ve toplumsal gerçekleri sorgulamaya başladığı yıllar olarak tanımlanabilmektedir. Bu durum tiyatro seyircisine de yansımış tıpkı Avrupa toplumunda olduğu gibi toplumsal gerçeklik sorgulamaları yapılmaya başlanmıştır. Dönemin tiyatro oyunlarındaki durumu Erkoç (2002: 3) şu şekilde ifade etmektedir;

“1950'li yıllarda tiyatrodaki işlenen konular, irdelenen sorunlar ve vurgulanan düşüncelerde çeşitlilik görülmeye başlar. 1960'li yıllarda ise tiyatro yazını yeni güçlü eserlerle zenginleşir. Toplum yaşantısında görülen kusurlar, aksaklıklar eleştirilir. Siyasal, ekonomik ve kültürel hayattaki çarpıklıklar ele alınır. Toplumsal yaşamda gözlenen rüşvet, iltimas, partizanlık, yoksulluk, sömürü, göç, ahlaki yozlaşma en çok değinilen konuları oluşturur” (Erkoç, 2002: 3).

1970-80'lere gelindiğinde ise farklı eleştirel konularda çeşitli oyunların ortaya çıktığı ve özel tiyatrolarda yer aldığı görülmektedir. Bu dönemde seyircinin içinde bulunduğu önemli sorunları eleştirel gözlük ile yansıtan oyunlar sahneye koyulmuş göç, eğitim, kent

ve köy sorunları işlenmiştir. Bu bağlamda seyircinin sosyolojik, ekonomik ve kültürel sorunları olması bu çeşitliliğin bir diğer sebebi olarak gösterilebilir.

Yine 70'li yıllar tiyatro yazar ve eser sayısında belli bir artış yaşanmıştır. Bu artış konu çeşitliliği de sağlamıştır. Kimileri toplumsal sorunlardan bireysel sorunlara kimileri de tam tersi bireysel sorunlardan toplumsal sorulara ve daha evrensel sorunlara değinmiştir. Dönemin önemli sosyo-ekonomik sorunlarından biri olarak gecekondulaşma, köyden kente göç, kuşaklar arası çatışma ve eğitim sorunları eserlerde ele alınmıştır. Eğitimsel sorunların temelinde bireyin bilinç oluşundan dolayı çevresinde yaşadığı sorunların üstesinden gelmede sorumluluk almadığı düşüncesi yatmaktadır. 12 Mart'ta yaşanan olaylar, işçi sorunları, yurtdışına yaşanan iş göçleri dönemin ana konu başlıkları arasındadır (Önertoy, 1984).

1990'lara gelindiğinde ise Avrupa coğrafyasında yer alan dışavurumcu eleştirel sanat arayışlarına sahip seyirci Türkiye'de de kendini göstermeye başlamıştır. Sosyolojik geçiş ve değişimin zorluklarını aşmaya çalışan özne konumundaki insanın sorunlarına toplumsal boyutta da değinilen oyunların yanında, akılcı ve bilimsel değişimin yüzeysel kalmasının yarattığı etkileri de ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu konuların işlendiği eğitsel ve yön gösteren oyunlar özel tiyatrolarda sergilenmiştir. Bu dönem itibariyle Türkiye'deki modern sanat anlayışı ile çerçevelenmiş seyirci postmodernist sanat anlayışına doğru yol alarak edilgen olmaktan çıkıp etken olmaya başlamıştır.

2.3.3.2000'li Yıllarda Türkiye'de Alternatif Tiyatro ve Seyirci

Ata'ya göre 2000'li yıllara gelindiğinde Türkiye'de alternatif tiyatro kavramı Avrupa'dan daha geç olsa da kendini göstermeye başlamıştır (Ata, 2014:1). Yeni metin ve yeni sahne yapılarıyla, mevcut ana akım tiyatro karşısında yeni bir alternatif oluşturmuş olan bu post dramatik tiyatrolar deneysel ve öncü işler ile ilk olarak İn-Yer-Face (Suratına Tiyatro) akımının örneklerini sergilemişlerdir. Bu akımın öncüsü olarak "*Dot Tiyatro*" gösterilmektedir. Seyirci açısından mevcut özel tiyatrolardan daha farklı tutulan bu tiyatrolar, İstanbul'un Beyoğlu ve Kadıköy semtleri çevresinde apartman dairelerinden dönüştürülen sahnelerde oyunlarını sergilemişlerdir. Mevcut seyircinin ilgisi dolayısıyla ilerleyen zamanlarda sayıları artmıştır. Türkiye'de ana akım tiyatroya aşına olan seyirci

için bu yeni mekan deneyimi yeni ve sert içerikli metinlerle birleşerek seyircide şok etkisi yaratmıştır.

Dünyadaki alternatif tiyatro akımı için Aleks Sierz şu ifadeleri kullanmaktadır; “nasıl hissettiğimizi keşfetmek ve nasıl yaşadığımızı sorgulamak üzere yeni bir akım başlıyordu. Daha önceki yazarların içine sıkıştığı kuramların yanı sıra buradaki dilin açık seçik, pervasız ve fütursuzca işlenmesi yaşadığımız ortama özgür bir bakış açısı sağlamaktadır”. Burada alternatif tiyatrodan kasıt dekorun ana unsur olmakta çıkarılıp seyircinin tiyatroya daha bir iç içe olmasıdır (Ata, 2014: 1).

Sierz (2009:18)’in belirttiği gibi Suratına Tiyatro seyirciyi ensesinin kökünden tutup mesajı alıncaya kadar sarsan oyunların tümüdür. Oyuncu ve seyircileri geleneksel bildik tepkilerin dışına itmiştir. Bu yeni tiyatro seyirciyi rahatsız eden, kıskırtan, devamlı aktif durumda ve yer yer de oyuna dâhil hissettiren bir yapıya bürünmüştür. “Genellikle şok taktiklerine başvurur ya da şoke edicidir; çünkü söyleminde ya da yapısında yeni ya da seyircinin alışık olduğundan çok daha cesur ve deneyseldir” (Sierz, 2009: 18).

Türkiye’de daha çok çeviri metinlerin oynandığı ilk yıllarından sonra çeşitli projelerle yerli yeni metinlerin oluşmasına olanak sağlanmıştır. Örneğin; “Yeni metin yeni tiyatro” atölyeleri gibi oluşumların da yerel yeni metinlerin oluşturulmasına olanak sağladığı söylenilebilir. Türkiye’de *Dot*, *İkincikat*, *Galataperform*, *Kumbaracı*, *Krek*, *Şermola Performans*, *Craft*, *İntakt*, *Oyuncu Kahvesi*, *MekanArtı*, *Sahnehal*, *Tiyatro Pot*, *Öykü Sahne*, *Altık* gibi alternatif tiyatro sahnelerinde ortaya koyulan oyunlarda 2000’li yılların tiyatro seyircisinin tiyatroya bakış açılarını değiştirecek biçimde oyunlar koyulmuş ve reformize olarak devam edilmektedir.

2.3.4. Darü’l –Bedai’nin İzinde Şehir Tiyatroları ve Seyirci

Tiyatronun geçmişi daha öncede bahsedildiği üzere ilk insana kadar uzanmaktadır. Disiplin olarak düşünüldüğünde ise Antik Yunan/Eski Yunan dönemine kadar uzanmaktadır. Bu dönemde antik tiyatro mekanları olarak görülen yapılarda sosyal doku içerisinde yer alan mimari alanlardır. Günümüz kent yapısının en eski izleri ise 18. yy ile ortaya çıkmıştır. Çağdaş kent dokusu içerisinde 18. yy’dan itibaren tiyatro insan toplulukları için önemli mekanlardan birisidir. Yaşamı kaynak edinen tiyatro yaşamda yer alan üzüntü, keder, sevinç ve acı gibi tüm duyguları seyirci önünde sunarak toplumsal

yaşamda insanı diğer insanlarla sahnede buluşturmuştur. Çağdaş tiyatro anlayışı ile birlikte tiyatro toplumsal bir nitelik kazanmıştır. Toplumsal gerçeklerin sahne adı verilen mekânda sunularak sorgulanması sağlanmış böylece seyirci ile bir etkileşim alanı oluşturulmuştur. Bu durum tiyatronun toplumsallaşmanın önemli bir mekânı haline gelmesini sağlamıştır.

Günümüz iletişim araçlarının gelişme göstermediği dönemlerde Tiyatro aynı zamanda bir medya unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman zaman toplumsal dinamiklerin etkisi ile gelişen tiyatronun iktidar tarafından da sahiplenilip desteklenmesi zaman zaman sansüre maruz kalması tiyatronun iktidar ve halk arasında bir köprü görevi yaparak medya işlevini yerine getirdiğini de görmekteyiz.

Toplumsal yaşamın sorunları ve çözüm önerileri karakterler üzerinden seyirci ile buluşturularak toplumda empatik duyguların gelişimini de destekleyen tiyatro kent hayatının kalbinin attığı yer olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatro kent insanının ortak değerlerde buluşmasını sağlayan bir mekân özelliği de göstermektedir. Bireyin yalnızlaşması ve yabancılaşmasının önüne geçerek toplumsallaşmasını sağlamaktadır. Bu durum kent tiyatrosunun yalnızca tiyatro oyuncusunun sahne almasını sağlayan bir mekân değil kent insanının birbiriyle buluştuğu karakterler üzerinden birbirleriyle duygularını paylaştığı bir mekândır. Böylece tiyatro kent yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Günümüz kentleşmesinde kentlerin inşa edilmesinde sosyal mekânlardan birisi olarak görülen tiyatro mekânları 19. yy itibariyle toplumun önemli mekânlarından biri haline gelmiştir.

Tiyatro tarihi çalışmaları incelendiğinde görülecektir ki Türk Tiyatro Tarihi ile Türkiye'deki sosyo-ekonomi ve siyasal tarihin aktarımına çok benzediği görülecektir. Çünkü Tiyatro toplumun nabzının attığı mekânlardır. Tiyatro toplumsal sorunların toplumsal sevinçlerin paylaşıldığı mekânlardır. Kısaca tiyatro toplumsallaşmadır.

Kent yaşamı içerisinde kendisine önemli bir yer edinen tiyatronun kurumsallaşması tiyatronun kişilerden bağımsız gelişme göstermesini sağlamıştır. Tiyatro tarihine baktığımızda bir kısım tiyatronun mali yetersizlikler sebebiyle kapanması ya da iktidar sebebiyle sansüre uygulaması tiyatro etkinliklerinde kesintiye sebep olsa da günümüzde kurumsallaşma sağlanmış ve bu kopukluk düzeltilmiştir. İlk olarak 1914 yılında devrim şehremini Cemil Bey (Cemil Topuzlu) Fransa'da yaşadığı dönem boyunca el ettiği

tecrübelerini Türk tiyatrosuna aktarmıştır. Meşrutiyetle birlikte devletin tiyatroyu desteklemesi, halka reformları benimsetmesi için bir araç olarak tiyatroyu kullanması tiyatronun toplumu dönüştürme ve inşa etme özelliğini ortaya çıkarmıştır.

Bu dönemde sergilenen tiyatro eserleri ile kent insanının yaşamını, kültürünü ve tercihlerini değiştirmenin ötesinde reformist meşrutî yönetimin gerektirdiği katılımcı ve çoğulcu toplumsal ortamın oluşmasını sağlamıştır. Bundan sonra artık tiyatro mekânları kamusal mekânlar olarak anılmaya başlanacaktır. Bireyin toplumsallaşmasını sağladığı gibi haklarının farkında olan birer yurttaş olmasını da sağlayan tiyatro insanı özgürleştiren mekânlardır.

Toplum tiyatro vasıtasıyla kamuoyuna dönüştürülmektedir. İstanbul'da dönemin Belediye Meclisinin destek ve ödenekleri ile Şehzadebaşı'ndaki Rıza Paşa Han'ı kiralanarak dünyaca tanınmış bir Tiyatro ustasının (André Antoine) işe koşulmasıyla çağdaş bir şehir tiyatrosu kurulması ulus devlet inşa sürecinin önemli aşamalarından biri olarak görülmektedir. Operatör Cemil Bey (Cemil Topuzlu) Geleneksel Türk Tiyatrosunu direkler arasından alarak kurumsallaştırmış ve şehir insanının hoş zaman geçirdiği ortak değerler etrafından toplumsallaştığı mekânlar haline getirmiştir.

Kent insanı kendisini tiyatro ile ifade edilmesini deneyimleyerek onunla bir bağ kurmuştur. Meşrutiyet dönemi Türk Tiyatrosunda birey yurttaşlık bilincine ve hürriyet duygusuna tiyatro sayesinde ulaşmıştır. Dönemde ulus-devlet rejimlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte Osmanlı'da yaşanan siyasi gelişmeler ile İmparatorluğun gerilediği ve ayakta kalması için ulus-devlet modeline geçmesi gerektiğinin anlaşılması ile birlikte yeni düzene halkın uyum sağlaması için devlet tiyatroyu bilerek ve isteyerek desteklemiştir. Bazen bu destekler sonucunda tiyatronun aşırı özgürleştirici yapısı iktidarı rahatsız etmiş ve çeşitli sansürlere de maruz kalmıştır. Ancak yerine getirdiği işlevleri sebebiyle kesintili olsa da destek sürdürülmüştür.

Osmanlı vatandaşı tiyatrodaki toplumsal sorunları oyuncunun sahnelemesi ile göz önüne getirir ve çözüm yollarını da yine aynı sahnede bulmaya çalışmıştır. Böylece vatandaşlık prova sahası olarak sahne toplumsal yapıda önemli bir yere sahiptir. Tüm bunların bilincinde olan Cemil Bey tiyatronun kurumsallaşmasının yanı sıra yetiştirilecek olan Tiyatro elemanları için Tüm Türkiye'ye yayılmış bir şekilde yetkin sanatkarları işe koşturmuştur.

Ulus-devletin ulusal tiyatrosu olarak anılan bu kurumsallaşma çabaları André Antoine ile birlikte aldığı kararlar doğrultusunda Çağdaş Türk Tiyatrosunun genel ilkelerini ortaya koymuştur. Açılan okulda tiyatro ve musiki bölümleri kurulmuş ve bu iki sanat dalını uyum içinde icra edecek nitelikli sanatkârların yetiştirilmesi sağlanmıştır. Okulun adına ise “güzel eserler evi” anlamına gelen Darü’l Bedai adı verilmiştir.

Darü’l Bedai’de sergilenecek tiyatro eserlerinin ulusal bir yapıya kavuşturulması adına yazılacak ve sahnelenecek eserlerin edebiyat ve müzik komitesi tarafından incelenmesi sağlanmıştır. André Antoine’ın başkanlığında bir komisyon tiyatro okuluna öğrenci seçme ile görevlendirilmiştir. Tiyatro binasının kuruluş ilkeleri doğrultusunda doğru bir mimari özellikte olmasının sağlanması içinde mimari tasarımla ilgili bir fen komitesi de kurulmuştur.

Darü’l Bedayi adı Kemalzade Ali Ekrem tarafından dile getirilmiş olup Fransızca karşılığı “Conservatoire National Ottoman”dır. Günümüz konservatuar kurumunun temelleri atılan bu okulda kıraat (okuma), söyleniş (söz doğru söyleme), tecvit (diksiyon), inşat (metni anlamına uygun ve dinleyiciyi duygulandırarak okuma), takrir (mevzuyu ilgi çekecek şekilde anlatma), aruz (vezin söz ölçüsü), haile (trajedi), mudhike (güldürü yahut vodvil), raks (dans), adab-ı muaşeret, eskrim, ve işmizaz (mimik) dersleri birlikte bir müfredat dahilinde verilmiştir.

İlk öğrenciler 11 Temmuz 1914 yılında Antonie tarafından mülakata alınır. 197 kadın adaydan 63’ü başarılı görülür. Türk tiyatrosunun yapı taşı diyebileceğimi adaylar bu 63 kişi içerisinde gelmektedir. Mehmet Behzat (Butak), Ertuğrul Muhsin, İsmail Galip (Arcan) seçilen öğrenciler arasındadır.

Darü’l Bedayinin edebi komitesinde Abdülhak Hamit, Abdullah Cevdet, Rıza Tevfik, Yakup Kadri, Müfit Ratip, Kararlı Bülent, Ahmet Haşim, Mehmet Rauf, Tahsin Nahit, Yahya Kemal, Asım ve Hüseyin Rahmi bulunmaktadır. Müzik komitesinde ise Ali Rıfat Çağatay, Zati Arca, Parlak Zeka Üngör, Tamburi Cemil, Radeqlia, Silvelli, Forlani gibi isimler bulunmaktadır. Rauf Yekta, Sadeddin Arel, Dr. Suphi Ezgi, Baha ve Leon Hancıyan gibi isimlerde Türk musikisinin ayakta kalması için sonradan oluşturulan komitede yer almaktadır. Hem tiyatro sanatının icra edilmesi hemde Türk musikisinin sürdürülmesini amaç edinen bir programla eğitim hayatına başlayan Darü’l Bedayi Türk sahne sanatlarının ve Türk müziğinin kilit taşı konumunda bir okuldur. Aynı zamanda bu

kurum zamanla bilimsel yönü de ağırlık kazanan Türk musikisi ve Türk tiyatrosuna yönelik araştırma geliştirme faaliyetleri yürüten bir konuma erişmiştir. Günümüz Konservatuarlarının temeli Darü'l Bedayi'dir denilebilir.

Meşrutiyet döneminde başlayan ancak Osmanlı'nın çöküş dönemine denk gelen bu girişim yaşanan savaş ortamının etkisi ile zaman zaman aksamlar yaşasa da Türk musikisinin ve sahne sanatlarının icra edildiği önemli eğitim mekânı olarak kurumsallaşmasını tamamlamıştır.

Kurum savaş sonrası kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin estetik anlayışının oluşmasını sağlayan kurumların başında gelmektedir. Darülbedayi, Tepebaşı Tiyatrosu'ndan başka, değişik nedenler ya da kent içinde yaygınlaşmak için yeni sahnelerde perdelerini açtı. Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu, Kadıköy Apollon Tiyatrosu, Süreyya Sineması ve Kadıköy Halk Eğitim Merkezi Salonu, Beyoğlu Odeon, Fransız ve Yeni Komedi Tiyatroları, Aksaray Türk Ocağı, Rumeli Hisarı Şehir Tiyatroları'nın oyunlarının sahnelendiği bazı tiyatro yapılarıdır.

1931 yılında resmen İstanbul Belediyesi'ne bağlanan kurum, 1934 yılından sonra İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları adını aldı. Yine aynı dönem Şehir Tiyatroları'nın çocuk oyunlarının düzenli ve sürekli sahnelenmeye başladığı yıllar oldu. Özellikle Ferih Egemen'in ve Kemal Küçük'ün 1935 yılında başlattığı Çocuk Tiyatrosu alanındaki uygulamaları ülkemiz çocuk tiyatrosu adına tarihsel özellikler taşımakta.

Darülbedayi, ardından Şehir Tiyatroları, ülkemizdeki tiyatro dergisi geleneğini başlatmıştır. 1918-1920 yılları arasında Temaşa adlı tiyatro dergisini 25 sayı yayınlayan Şehir Tiyatroları, dünyanın en uzun süreli tiyatro dergilerinden olan ve 1930'dan bugüne Darülbedayi, Türk Tiyatrosu ve Şehir Tiyatrosu adlarını alan derginin yayımını bugün de sürdürmektedir.

Büyükşehirlerin dışında kalan seyirciler tiyatro ile özel tiyatro ve ödenekli tiyatroların turnelerinde karşılaşmıştır. 1940'lı yıllar itibariyle yerel yönetimlerden bazılarının bu dönemden itibaren tiyatro girişimlerinin olduğu görülmektedir. Bu girişimler aşağıda listelenmiştir;

- 1946 yılında, Avni Dilligil'in girişimi ile İzmir Şehir Tiyatrosu kurulmuş ve dört yıl sonra kapanmıştır.

- 1954 yılında Burhanettin Tepsini'nin ve Adana Halkevi Şubesi katkıları ile başlayan süreç sonunda Adana Şehir Tiyatrosu kurulmuş ve 11 yıl sürmüştür.
- 1959 yılında Eskişehir'de Yılmaz Büyükerşen öncülüğünde "Akademi Tiyatrosu" kurulmuş ve 1963'de kurulan Eskişehir Belediye Tiyatrosu öncülerinden olan bu tiyatro 1965'te kapanmıştır.
- Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu, İstanbul Şehir Tiyatrosunun katkılarıyla 1964 yılında kurulmuştur günümüze kadar etkinliklerini sürdürmüştür.
- Gaziantep, Malatya, Balıkesir, Antalya, Diyarbakır, Samsun, Konya, Bartın, Esenyurt ve daha pek çok il ve ilçede, belediye destekli ya da yarı amatör toplulukların kısa süreli tiyatro etkinliklerinde buldukları bilinmektedir.
- Ege'de Bademler köyünde ve Yatağan ilçesinde halk tiyatrosu kurulmuştur.
- Salihli Belediye Başkanı Zafer Keskiner'in girişimleri ile nikah salonu tiyatroya dönüştürülmüştür.
- Burhan Akçin yönetimindeki Kocaeli Bölge Tiyatrosu,
- Sadık Aslankara'nın çabasıyla kurulmuş olan Denizli Tiyatrosu (De-Ti),
- Tahsin Önal'ın girişimiyle kurulmuş olan Denizli Belediyesi Şehir Tiyatrosu,
- Yine Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu kurulmuştur.
- 1992 yılında Antalya'da Belediyeye bağlı İmalat Sahnesi
- 1997 yılında İzmit Büyükşehir Belediyesi Tiyatrosu
- 2001'de Eskişehir'de kurulan Tepebaşı Tiyatrosu
- İstanbul'da kurulan Bakırköy Belediye Tiyatrosu

Yerel yönetim girişimleri ile kurulan şehir tiyatroları örneklerindedir.

Yaşamın her kesitinde olduğu gibi sanat alanında da arz ve talep ilişkisi sanat eserlerinin ortaya çıkmasında da etkilidir. Anlamlandırılacak her olayın sanat yoluyla seyirciye aktarılma yollarından biri olarak tiyatro arzı tiyatro talebinden önce oluşturulmaktadır. Tiyatro oluşturacağı toplumsal farkındalık için seyirci talebini beklememektedir. Taleb tiyatronun arzından sonra oluşmaktadır.

2.3.5. Seyircinin Konumu

Tiyatro yönetmen tarafından kodlanan bir mesajın seyirci tarafından estetik bir düzen içinde anlamlandırma sürecidir. Bu süreci tiyatrodaki sergilenen soyut ve somut öğelerin bir arada sunulmasıyla kolaylaştırılmaktadır.

Bir tiyatro eseri yalnızca bir metinden oluşan yazılı edebi bir ürün değildir. Yönetmen ve dramaturgların şekillendirdiği ve metnin yeniden yorumlanarak sahnelendiği bir görsel sanat gösterisidir. Bu anlamda tiyatro iki defa yaratıcılık içermektedir.

Çağdaş tiyatro ile birlikte tiyatronun ağırlık merkezi artık tiyatro eserinin metninden sahneye doğru kaymıştır. Bu da oyuncuların kukla gibi yalnızca metinden hareket etmesi değil seyirci ve sahne ile bütünleşerek metnin çerçevesinden uzaklaşmadan doğaçlama ile birlikte etkinleşmesini sağlamaktadır.

Oyuncunun bu özelliği seyircinin konumunu da etkilemektedir. Çağdaş tiyatro düşüncesinin gelişiminde seyircinin önemi yadsınamaz bir gerçektir. Çağdaş tiyatro bilinci seyircinin tiyatroyu alımlaması ile ilişkilidir. Oyunun önemli bir bileşeni seyirci olduğundan bu durum kaçınılmazdır (Çamurdan, 2011).

Her alanda olduğu gibi tiyatronun da sürdürülebilir olması için belli bir maddi olanağa kavuşması gerekmektedir. Bu kapsamda tiyatronun tüm unsurları ile bir bütün halinde bir bütçeleme yapılmalıdır. Bu bütçeleme talebi azaltmayacak ve tiyatronun sürdürülebilirliğine olumsuz bir etki bırakmayacak bir fiyat belirleme ile başlamaktadır. Fiyatın belirlenmesinden önce gösteri sanatları alanındaki fiyat elastikiyetinin bilinmesi önemlidir. Çünkü yüksek fiyat talebi azalttığı gibi düşük fiyatta bütçe açıklarına sebebiyet verecektir.

Kültür politikalarının bir unsuru olarak tiyatronun sürdürülmesi kıt kaynakların verimli bir şekilde toplumsal fayda oluşturacak bir biçimde kullanılması ile mümkündür. Kültürel faaliyetlerin tüm toplum kesimlerine yaygınlaştırılması ve katılımın sağlanması kültür politikalarının başarısı ile mümkündür. Bu başarı genel olarak kültürel faaliyetlere katılan kesimin, bu araştırma kapsamında da tiyatro seyircisinin talebine etki eden demografik faktörlerin belirlenmesi ile anlaşılabilir.

Tiyatro talebine etki eden faktörlerin araştırılması sonucunda genel olarak eğitim, meslek ve gelirin etkili olduğu gözlenmektedir. Bu çalışmaların en önemlisi Sacit Hadi Akdede

tarafından yapılan Kültür ve Sanatın Politik Ekonomisi adlı eserinde de yer verdiği “İzmir’de tiyatroya katılım üzerine ekonometrik bir analiz” adlı çalışma (Akdede ve Evlimoğlu, 2007) ile “Kültürel ekonomi; gösteri sanatları perspektifi” (Akdede, 2006) ve “Van’da Tiyatroya Katılım ve Bir Ekonometrik Analiz” adlı çalışmalarıdır (Acar, 2007).

Görsel sanatlardan biri olarak Tiyatro gösteriyi izlemek için gelen seyirciler önünde gerçekleştirilen ve anında tüketilen ekonomik bir maldır. Tekrarı yoktur. Seyirci ve Oyuncu aynı anda bir araya gelmekte ve her ikisi arasında kurulan sıcak iletişim ile sanat eseri seyirciye sunulmaktadır. Kolektiftir, seyircisiz var olamaz (Öngün, 2003: 380). Tiyatroda oyun ve seyirci ilişkisi her dönem sosyoekonomik ve diğer sebeplerden ötürü farklılık gösterebilmektedir. Bununla birlikte her çağda var olmasını başarmış bir sanat dalıdır. Tiyatronun insan hayatındaki önemi ve toplumu dönüştürebilme yeteneği üzerinde durulması gerekli bir konudur.

2.4.Politik Tiyatro ve Seyirci

Politik tiyatro, Alman yönetmen Erwin Piscator'un göstermecilikteki kendi anlayışını içeren Epik Tiyatro'nun siyasallaşmış hali olarak görülmektedir. 1900'lerin başında ilk denemelerin yapıldığı ve aynı yüzyılın ortalarına doğru rüştünü ispatlayan politik tiyatro, iki emperyalist paylaşım savaşının külleri arasından, Almanya’da doğmuştur. Vahşet, yoksulluk, işsizlik ve ayaklanmalar, savaş esnasında ve sonrasında tüm dünyayı etkilemiştir. Savaş öncesi çeşitli edebiyat ürünlerinin sahnelendiği tiyatrolar bu dönemin yaşanan olayları sebebiyle yerine politik tiyatroya bırakmıştır.

Türk tiyatrosunda ilk politik tiyatro örnekleri halk tiyatrosundan ve ortaoyunlarda görülmektedir. Tanzimatla birlikte gelişme gösteren bu yeni eğilim Cumhuriyetle birlikte demokratikleşme olgusu ile yaygınlaşmıştır. Yine toplumsal sorunların öne çıktığı 50’li ve 60’lı yıllarda bu tarz tiyatro eserleri daha çok sergilenmiştir. Cumhuriyet döneminde kurtuluş savaşı ve sonrasında gelişen siyasi gelişmelerin etkisinde politik tiyatronun geçiş sürecini nadas olarak değerlendirdiği ve askeri darbelerle iyice kabuğuna çekildiği söylenebilir. Son dönem AKP hükümetleri döneminde ise iyice zayıflamıştır. Bununla birlikte tiyatro tarihi açısından politik tiyatro alanyazında 1929’da Erwin Piscator tarafından Almanya’daki işçi sınıfının sosyolojisini çektiği sıkıntıları anlatan devrimci tiyatro örnekleri ile yazarın *Politik Tiyatro* adlı eserinde gündeme gelmiştir.

Piscator eserinde politik tiyatronun nasıl olması gerektiğini örneklerle eserinde anlatmıştır. Brecht (1967) de politik tiyatro türü olan *Epik Tiyatro* adlı eserinde bu türün yaygınlaştırmasına yönelik görüşlerini kaleme almıştır. Politik tiyatro yalnızca siyasi olayları konu edinmemiş toplumun sosyoekonomik ve kültürel tüm sorunlarını dile getirmiştir.

Bu bağlamda toplumun her kesiminden insana mesaj veren ve onlar için “öğretici bir işlevi” olan oyunlar politik tiyatro olarak kabul edilmektedir (Brecht, 1967). Politik tiyatronun bir disiplin olarak ele alınmasından çok öncede benzer tiyatro eserleri tarih içerisinde sergilenmiştir. Türk tiyatrosunda da siyasi konuları açıkça ele alan oyunların yanı sıra toplumsal mesaj içerikli eserlerle beraber tarihi olayları konu eden oyunları da politik tiyatro çatısı altında değerlendirmek gerekmektedir.

Günümüz politik tiyatrosuna benzememekle birlikte 19.yy’da Osmanlı döneminde halk tiyatrosunda ortaoyun ve taşlamalara dayandırılarak politik tiyatro benzeri sosyal eleştirilerin yapıldığı bilinmektedir. Orta oyunlarının, adından da anlaşılacağı üzere açık meydanlarda oynanması ve halka açık alanlarda seyirci ile buluşması sosyal ve siyasi mesajın doğrudan verilmesi açısından önemlidir.

II. Meşrutiyetle birlikte oluşan özgür düşünce ortamı ile birlikte ortaoyun geleneğinde eleştirel oyunlar ve diğer politik tiyatrolarda tiyatro sanatçıların ideolojisine uygun olarak Türkçülük ve Sosyalizm gibi ideolojik kavramlar işlenmiştir. Cumhuriyetle birlikte dönemin alan araştırmacılarının da etkisi ile Piscator ve Brecht’in tanımlamış olduğu politik tiyatro anlayışına uygun eserler sahnelenmiş ancak geçiş döneminin etkisi ile durgun bir seyir izlemiştir. Nutku, Cumhuriyet dönemi tiyatro oyunlarını ve yazarlarını, I. Dünya Savaşı Kuşağı, Cumhuriyet’in ilk yirmi yılı kuşağı, II. Dünya Savaşı Kuşağı, 1950, çok partili siyasal düzenin getirdiği kuşak ve 1961 Anayasası’nın etkilediği 1960 kuşağı olmak üzere beş başlık altında incelemiştir Bu sıralamaya göre, her dönemin önemli siyasi ve toplumsal olaylarının o yıllarda yazılan tiyatro eserlerinde ele alındığı görülmektedir (Nutku, 1976, s.109). Türk politik tiyatrosunun siyaset odaklı eleştiri yapması ve geçiş sürecinin çelişkilerini yansıtması Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda görülmektedir. Ardından 1950’li yıllarda demokratik hayat ve sonrasında yaşanan siyasi bunalımlar Piscator ve Bertolt Brecht’in yaklaşımına benzer tiyatro ürünlerinin ortaya çıkmasına da sebep olmuştur. 1960’lı yıllarda politik tiyatronun yaygınlaştığı

görülmektedir. 1950 kuşağı tiyatro yazarlarının özellikleri Nutku (1976) tarafından şu şekilde sıralanmıştır:

Olaylardan ve durumlardan toplum sorunlarına yönelme, bireyden toplum sorunlarına yönelme, evrensel anlamda sorunlarla toplumu yansıtma, ve köy sorunlarına eğilme (s.111). Bu sıralamadan anlaşılacağı gibi, bireysellikten topluma yöneliş, evrensel konularla ilgilenme ve köy toplumu sorunsalı 1950 tiyatrosunun belirleyici konuları arasında yer alır. Benzer şekilde, 1960 tiyatrosunda gündeme getirilen konularda, toplum düzensizlikleri, dünya siyaseti, efsane ya da tarihe dayanarak çağın eleştirisi ve insanlık sorunları üzerine genellemesine yöneliş vardır (s. 112). 1950 ve 1960 kuşak yazarları arasındaki ortak özellik, toplumun içinde bulunduğu durumdan duydukları hoşnutsuzluğu eleştirel bir yolla dile getirmeleridir.

Dönemin politik yaşamı içerisinde tiyatro sanatçılarının ve diğer aydınların yer alması ve tiyatro santı içerisinde yaşamlarından bir parçanın yansıtıldığı toplumu değiştirme kaygılarının yüksek olduğu görülmektedir. Sosyal gerçekçilik akımı ile birlikte tiyatro gerçek yaşam sahnesine dönüşmüştür. Toplum sorunlarının tiyatro eserlerinde en çok konu edildiği 1950 ve 1960 yılları, siyasi oyun örneklerinin en sık görüldüğü dönem olmuştur. 1960'ların öne çıkan sorunları arasında köyden kente göç, gecekondulaşma, kültürler arası çatışma ve toplumdaki yabancılaşma vardır. Bu sorunlar doğrultusunda, tiyatronun izleyiciyi bilinçlendirme aracı olarak kullanılması gereği doğmuştur. Brecht'in epik tiyatrosunda ve Piscator'un belgesel tiyatrosunda görülen, tiyatronun, halkın sosyo-politik değişimlere karşı hassasiyetinin artırılması için kullanılması inancı bu dönemde Türk tiyatrosunda da hakim olmuştur. Bu görüşe göre, tiyatro yalnızca üst kesimin değil, halkın tiyatrosu olmalıydı ki toplumda istenen birtakım değişiklikler gerçekleşebilirdi. Piscator'a göre politik tiyatro “[i]nsanın mutsuzluğu ve yoksunluğundan köken” alır (xlili). Toplumdaki eşitsizlik ve huzursuzluk gibi gerçeklere dikkat çekmek için politik Türk tiyatrosunun da bu yıllarda hedef kitlesinin alt ekonomik sınıflara yönelik değiştiği görülür. Toplumun her kesiminden insana ulaşmak amacıyla sokak tiyatrosu çalışmaları da bu dönemde ortaya çıkar. Bu bağlamda, halkın dikkatini bazı gerçeklere ve toplumdaki yozlaşmaya çekmek için dönemde yazılan tiyatro oyunlarında “[s]iyasal, ekonomik ve kültürel hayattaki çarpıklıklar ele alınır. Toplumsal yaşamda gözlenen rüşvet, iltimas, partizanlık, yoksulluk, sömürü, göç, ahlaki yozlaşma en çok değinilen konuları oluşturur” (Erkoç, 2010, s.3).

1980'li yıllar ve sonrasındaki siyasi gelişmelerin etkisi ile politik tiyatro etkinliğini yitirmiş olsada günümüzde seyirciyi eğitmeyi esas alan ve tarihi geçmişimizi bizlere

hatırlatmaya devam eden tiyatro grupları sayesinde Türk tiyatrosundaki önemini korumaktadır.

3. TİYATRO EKONOMİSİ

3.1.Kültür Ekonomisine Bakış

Kültür ekonomisi, ilk olarak TÜİK raporlarında “Kültür İstatistikleri” başlığı altında kitap sayısı, gazete ve dergi sayısı, halk kütüphanelerindeki kitap sayısı ve halk kütüphanelerinden yararlananların sayısı, opera-bale ve tiyatro faaliyetleri, müze ve ören yerleri ziyaretçi sayısı, gösterime giren film sayısı ve film seyirci sayısı şeklinde yayınlanmıştır.

3.2.Kültür Ekonomisi: Tanım, Sınıflandırma ve Aktörler

Teknolojik gelişmeler birçok alanı etkilediği gibi, tüketim kültürü üzerinde de değişikliklere yol açmıştır. Ulaşım ve iletişim sektörlerinin gelişmesi ile farklı kültürlerle ilişki kurulması kolaylaşmış, bu sayede kültüre olan ilgi her geçen gün artmıştır. Kültüre karşı gösterilen bu ilgi, kültürle pazarlama arasında bağ kurulmasını sağlamış ve bu durum “kültür ekonomisi” adında yeni bir alanın ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Kültürel öğelerin çeşitli alanlar (müzecilik, animasyon, hediyelik eşya vb.) vasıtasıyla pazarlanması olarak tanımlanabilecek olan kültür ekonomisi, bugün büyük bir pazar, dolayısıyla da büyük bir güç konumundadır.

Kültür ekonomisi üzerindeki ilk görüşler genellikle olumsuz bir yapıdadır. Özellikle Theodor W. Adorno, “Kitlelerin Aldatışı Olarak Aydınlanma” adlı yazısında, kültürün metalaştırılarak ve tektürleştirilerek ortaya çıkan şeyleştirilmenin temel sorumlusu olduğunu belirtir. Reklam ve eğlencenin sahteliği açık olan kültür metalarının bastırılması zor bir istekle satın alınmasını ve kullanılmasını sağladığını söyler. Yine kültür endüstrisi vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmadan kandırır. Fiyakalı olay örgüleriyle görüntülerin vaat ettiği haz, vadesi sürekli uzatılan bir senet gibi geciktirilir. Bu gösteri, haince bir biçimde, hiçbir zaman yerine getirilmeyecek bir vaatten ibarettir (Adorno, 2014).

Kültür ekonomisi, yalnızca Adorno tarafından değil, başka araştırmacılar tarafından da olumsuzlanmaktadır. Brecht ve Suhrkamp, endüstrinin kültürel mallarının, özgül içerik ve yapılarındaki uyuma göre değil de, piyasada gerçekleşen değerlerine göre yönetildiğini savunurlar. Bunu olanaklı kılan sadece çağdaş teknik olanaklar değil, aynı zamanda

ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür endüstrisi pratiği kar güdüsünü dolaysız olarak kültürel formlara aktarırken yaratıcılarının da geçimini sağlamaya başlamıştır. Kültür endüstrisi, sanat eserlerinin özerkliğini bilinçli bir biçimde ortadan kaldırırken onu bütünüyle “mal”a dönüştürür (Aktaran: Çelik, 2011: 113).

Kültür ekonomisi ve gelenek ilişkisini değerlendiren Çelik ise, kültür ekonomisi ile geleneğin çok farklı olduğunu, çünkü kültür ekonomisinin kurumsal olarak üretildiğini ve kar elde etmek için sürekli değiştirildiğini, bu yüzden yüzyılların birikimi olan gelenekten çok farklı olduğunu savunur (Çelik, 2011: 116).

Kültür endüstrisi konusunda araştırma yapan bir başka araştırmacı olan Adıgüzel, kitle iletişim araçlarının kitleleri yalnızca etkilemekle kalmadığını, aynı zamanda ekonomik olarak sömürerek yeni bir kültürel devrim başlattığını belirtir (Adıgüzel, 2001: 120). Adıgüzel, kültür endüstrisinin amacını da eleştirel bir dille şöyle açıklamaktadır:

“Kültür endüstrileri ile beslenen, dağıtım ağlarını, ticari bir düzenlemeyi, reklam araçlarını kısaca ekonomik etkinliği karakterize eden tüm bileşenleri bünyesinde toplayan kültür taciri bir sektörü ortaya çıktı. Kâr araştırmalarınca belirlenen kültür sanayilerinin temel kaygıları rantabilite arayışlarıdır” (Adıgüzel, 2001: 120).

Adorno'nun ve diğer araştırmacıların kültür ekonomisine bu denli olumsuz bakmasının temel nedeni, kültürün kapitalist bir yaklaşımla ve salt para kazanma amacıyla ele alınmasından kaynaklanmaktadır. Kültürün duygusal, endüstrinin ise duygusuz tarafının birleştirilmesiyle oluştuğu düşünülen kültür endüstrisi, bu açıdan da eleştiri oklarını üzerine çekmektedir. Yine kültür endüstrisi, kültürel emperyalizm yaptığı gerekçesi ile de eleştirilmektedir. Bilsin, hazırlamış olduğu bir tezde kültür endüstrisi ile emperyalizm arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlamaktadır:

Emperyalizm, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerini kültür emperyalizmine bıraktığını görmekteyiz. Sömürgeci devletler, silah zoruyla işgal ettikleri ülke halklarının kültürlerini tahrip etmekte, kendi kültürlerini sömürdükleri bu ülkelere empoze etmektedirler. Sonuçta sömürgeci devlet, sömürülen ülkeyi terk ettiğinde dahi arkasında kendi değerlerini barındıran kültürel öğeler devam etmektedir. Günümüzde silah zoruyla işgallerin ve kültür sömürülerinin varlığı devam etmesine karşın, bundan daha tehlikeli olan emperyalizm, gönüllü olarak tüketilen kültür endüstrisinin ürünleri aracılığıyla olmaktadır. Çünkü bilinç ticareti yapan bu endüstri, eğlendirdiğinin iddia ettiği kişilere

belli görüş ve ideolojileri aşılacaktır. Amerikan kurtarıcılığı, Hristiyan inançları, Türk toplum yapısıyla bağdaşmayan ünlem, hitap ve konuşma tarzları gibi yavaş yavaş kültürümüze sinen öğeler, fiziksel şiddetle yapılmadığı için, baskının varlığını gizlemektedir. İzlerken hoşça vakit geçirten bu ürünler, toplumsal değer ve yargıların yitirilmesine yol açmaktadır. Gelişmiş ülkelerin böylece farklı egemenlik yöntemlerini araştırmaya gerek kalmamaktadır (Bilsin, 2007: 188).

Bilsin, burada emperyalizmin, yerini kültürel emperyalizme bıraktığını söylüyor ve bunun da tüketici tarafından gönüllü olarak tüketildiğini belirtiyor. Özellikle Amerikan kültürünün, diğer kültürler üzerindeki emperyalist etkisini tespit edip bunun da bir tür egemenlik olduğunu belirtiyor. Burada dikkat çeken durum şudur ki, kültür ekonomisi ile bir çeşit emperyalizm yapılıyorsa; bu durumdan kurtulmayı sağlayacak olan da yine kültür ekonomisidir. Daha açıklayıcı olmak gerekirse, Amerikan yapımı animasyonlar ile bu kültüre ait öğeler Türk insanının bilinçaltına atılıyorsa, bundan kurtulmanın yolu da yine animasyon filmlerdir. Türk yapımı animasyonlar ile Türk kültürüne ait öğeler etkin bir şekilde kullanılabilir. Bu durum ise bir yerde kültür ekonomisinin önemini vurgulamaktadır.

Kültür endüstrisini eleştirenlerin yanı sıra bu alanı olumluleyen kurumlar da vardır. Bu kurumların başında ise UNESCO gelmektedir. UNESCO'ya göre küreselleşme, kültürlerin toplumdan topluma katıdan kıtaya yayılmasına olumlu katkı sağlarken yarattığı kitle kültür ile de kültürleri tek-tipleştirici bir rol oynamaktadır. Bu olumsuz etkiye karşı insanlığın somut olmayan kültürel miras olarak tanımlanan kültür varlığını koruması ve gelecek kuşaklara -başta kültür endüstrisi olmak üzere bütün aktarım imkânlarını kullanarak- öğretmesi tarihsel bir sorumluluk olarak ortaya çıkmaktadır (Öcal, 2008; Öcal 2009: 58).

Olumlu ya da olumsuz kültür ekonomisi, dünyada ve Türkiye'de önemli gelişmeler göstermekte ve birçok alanla bağlantı kurabilmektedir. Ülkelerin gelişmişlik düzeyi ile doğru orantılı olan kültür ekonomisi, turist profiline de değişmesiyle büyük bir önem kazanmıştır. Özellikle deniz-kum-güneş turistinin yerini, kültür-sanat-edebiyat turistinin alması, gelişmiş ülkelerdeki imgesel şehirlerin önemini artırmıştır. Bu durum ise genel olarak kültür ekonomisinin ulaştığı gücü göstermektedir. Kültür ekonomisini, salt kapitalist bir olgu olarak görüp ötekileştirmek çok da mantıklı görünmemektedir. Zira

kültür ekonomisi hem yerel kültürlerin korunması hem de geliştirmekte olan ülkelerde sağlayacağı istihdam ile büyük bir önem taşımaktadır.

Kültür ekonomisi kapsamında birçok ürün, hizmet ve faaliyet değerlendirilebilir. Müzeler, sanat fonları, film sektörü, alternatif tıp, sokak gösterileri, hediyelik eşya sektörü, halı çiftlikleri, turistik ve kültürel animasyonlar kültür ekonomisinin ilk aklı gelen faaliyet alanları ve bilimsel araştırma konularıdır (Özdemir, 2012: 12-13).

3.3.Tiyatro ve İşletmecilik

Tiyatro kavramıyla, daha çok bir iletişim sanatı anlaşılmıştır. Ayrıca tiyatronun bir mekân boyutu anlamına da geldiği belirtilmiştir. Ancak tiyatro kavramı, artık günümüzde gerek sayılarının artması gerekse ticari niteliklerinin ön plana çıkması nedeniyle bir işletme, bir örgüt olarak da görülmektedir. Toplumsal bir boyut taşıyan tiyatro kavramının sadece sanatsal niteliklerinin ön plana çıkarılması, bu kurumların toplumsal önemini, toplumdaki yeri ve işlevini küçümsemek olur (Erdoğan, 2007:65).

Yazar, seyirci ve oyuncu bir araya gelerek oluşturduğu tiyatro seyirci ile yazarı buluşturan bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eylemi üretken emeği ile ortaya koyan tiyatrocuların bu işi bir meslek halinde yapmaları ve buradan geçimini sağlamaları tiyatronun bir meslek topluluğu olarak algılanmasını ve ticari bir faaliyet olarak örgütlenmesini beraberinde getirmiştir. Yapımcı, yönetmen, senaryo, teknik elemanlar ve oyuncuyu bir araya getiren bu organizasyon uyum içerisinde seyirci ile yazarı buluşturmaktadır. Tiyatro bir sanat olduğu kadar sosyoloji alanından yönetim ve ticaret bilgisine kadar birçok alandan etkilenmektedir (Konur, 2001:11).

Tiyatronun daha çok sanatsal yönü ağırlık bastığından ekonomik yönü uzun zamandır gözardı edilen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysaki tiyatro varoluşundan günümüze kadar gelen süreçte ekonomik sıkıntılar sebebiyle sürekli olarak tehdit altında kalmış çoğu zaman kapanma noktasına gelmiştir. Tiyatro bir sanat dalı, seyirci ile toplumsal sorunların ortaya konularak iletişim sağlandığı bir mekân olduğu kadar bir işletmedir. İşletmeler ömrü tayin edilmemiş kurulurken sonsuza kadar süreceği düşünülerek hayata geçirilmiş kuruluşlardır. Sürdürülebilirliğin sağlanması için yönetim biliminden, ekonomiden, sosyolojiden ve diğer alanlardan yararlanmaktadır. Tiyatro işletmesi de aynı gerekçelerle sürdürülebilir olması, seyirci ile olan bağımlı zayıflatmaması ve tüm bunları yaparken maddi güçlükleri aşmak için işletmecilik ve ekonomi biliminden

yararlanmalıdır. Bunu yaparken de tiyatronun toplumsal bir kurum olduğu kamu hizmeti sağladığı unutulmamalıdır.

Tiyatro ve tiyatro toplulukları, işleyiş açısından her ne kadar ticari işletmeleri andıran bir organizasyona sahipmiş gibi görünse de sanatın kendine özgü disiplini içinde “kâr” amacı gütmeyen ama kaynağını yine kendinden ve politikasından alan, ancak seyirciyle paylaşıldığında soluk alıp veren, yaratıcı birer organizasyondur (Tekerek ve Tekerek, 2008:21-36).

Tiyatronun ürünü oyuncusuyla, yapımcısıyla, yazar ve dekoruyla sahnelediği oyunudur. Bu oyunu arz ederken, tüketicilerin taleplerine göre hareket etmek, onu tüketiciye ulaştıracak araçları sağlamak zorundadır (Konur, 1984:11-12).

3.4. Ticari Tiyatro

Tiyatro yazarından metnine oyuncusundan sahneye ve oradan da seyirciye ulaşan bir organizasyondur. Yukarıda bahsedildiği şekliyle toplumsal, sanatsal ve kültürel bir etkinlik olmasının yanı sıra ekonomik bir faaliyettir (Konur, 2001:11).

Sürdürülebilir olma açısından kar zarar ilişkileri içerisinde kar amacı güden bir işletmeye dönüşen tiyatrolar tiyatro işletmesi, ticari tiyatro ya da özel tiyatro adı ile anılmaktadır. Bu bağlamda ticari bir işletmenin arz talep, üretim, dağıtım ve tüketim ilişkilerini sağlaması gerekmektedir. Tiyatro da işletmecilik mantığı ile ele alındığında oyun tasarımı, seyirci ve oyun üçlüsünün organizasyonu sonucu kar elde etmeyi amaçlayan bir kuruma dönüşmektedir. Ekonomik yaklaşımla tiyatro topluluğunun yarattığı arzın seyirci tarafından talep edilmesi ve arz talep dengesi içinde oluşan fiyattan seyirci tarafından satın alınması ve tiyatronun bu ekonomik eylemden kar elde ederek hayatını sürdürmesi gerekmektedir. Bu anlamda tiyatro artık bir sanat faaliyeti olmanın ötesinde bir ticari metaya dönüşmektedir. Ticari metaya dönüşüm sürecinde tiyatro seyirci taleplerine cevap verecek şekilde yeniden yaratılmaktadır. Ancak tiyatro kendine özgü bir yapılanması bulunan ve salt ticari bir organizasyon olarak görülmemektedir.

Özel Tiyatro; Özel kişilerin kurup yönettikleri tiyatro yapılanmalarıdır. Bunlar arasında yan ödenekli ya da ödeneksiz olanlar vardır. Özel tiyatro yapılanmaları tiyatro tarihinde çok eski zamanlara kadar dayanmaktadır. Bağımsız yapısı, rekabet özelliği ve ayakta

kalabilme kaygısıyla çoğu kez dinamik bir yapıya sahip olmuş, gelişme olanakları sağlayarak yapısına uygun beceriler edinmiştir. Hükümetler ile devletin, devlet ile kamunun birbirine karıştırıldığı, bir ve aynı şeyler gibi algılandığı ülkemizde özel tiyatronun toplumsal konumu ve diğer kurumlarla ilişkileri hayli karmaşık olmuştur.

Bilindiği üzere özel tiyatro; belirli bir kişinin ya da kimsenin olan ve belirli bir sanat anlayışı güden ve özellikle maddi kaynaklarını, gelir-giderlerini kendi sağlayan kurumlardır. Özel Tiyatrolar yapıları gereği emek ortaklığına dayanan küçük üretim birimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Devlet tiyatrolarının aksine özel tiyatrolarda iktidarın kaynağını sermayeden çok usta-çırak ilişkileri belirlemektedir. İdare edenlerin, kararlarının sonuçları tiyatronun var oluşunu ve hayatını devam ettirmesini sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında özgün birer kurumdurlar. Başarıları da hataları da kendi kaderlerini tayin ettirmektedir. Bu devletin sermaye sağladığı devlet tiyatrolarından önemli bir farklılıktır. Bu tiyatrolarda sanat düşüncesi, tiyatroların kurulma nedenidir; kurucu kişiler tarafından ortaya konulur. Bu sanat düşüncesi de bu kişilerin sanat seviyesine bağlı olarak gelişim gösterir. Kurucu kimseler ayrıca bu tiyatroların idari müdürlüklerini de yürütürler. Yani hem maddi hem de manevi liderleridirler. Bilinmektedir ki bu gibi kurumlarda sanat ve mali düşünce birimleri ayrı tutulmaktadır. Özel tiyatrolar, sahiplerine, çalışanlarına, sanatçı kadrosuna mali rahatlık sağlamak zorundadır. Kısaca geçim kaynağı oluşturmak zorundadır. Kuruldukları ve uygulamalarını ortaya koydukları yörenin seyircisine ulaşmaya çalışmaktadırlar. Bir patron tiyatrosu görünümünde olan özel tiyatrolar her zaman demokratik yapılanmalarla hayata geçer ama hiçbir zaman bunu başaramaz. Çalışanların bir süre sonra patron olma isteklerinin olduğu bu tiyatrolarda yaşamsal konuların karar mekanizmaları kurucuları veya patronları olmuştur.

Geleneksel ticari işletmelerin karı maksimize etmek üzere maliyetleri kısmak ve seri üretime geçmek gibi bir kaygısı bulunmasına karşın tiyatrodaki böyle bir durum söz konusu değildir. Tiyatro sanatına işletmecilik açısından bakanlar; tiyatro yapmak üzere bir araya gelen yönetici, sanatçı, teknik ve idari personeli kültür ve sanat üreten çalışanlar, tiyatroyu da kültür ve sanat üreten işletmeler olarak değerlendirerek, üretilen ürünün “sanatsal nitelikli bir meta” olduğundan söz etmektedirler (Güler, 1997:3). Alınıp satılabilen bir metaya dönüşen tiyatronun serbest piyasa ekonomisi kuralları içerisinde kar elde etmeye odaklanması kapitalist sisteme uyum sağlaması, kendine özgü organizasyon yapısı

içerisinde sanat yapıtı olma özelliğini yitirme ile karşı karşıya gelmektedir. Tiyatro estetik form ve içeriğin özgün bir yaratıcılık ile seyirciye ulaştırılmasını sağlayan ve sergilendiği her bir sahne bir önceki ile benzerlik göstermekle birlikte aynı olmayan ve bu nedenle seri üretime yatkın olmayan bir boyuttan alınıp satılabilen bir metaya sanatçının da makineye dönüşümü estetik kaygıları da beraberinde getirmektedir. Neoliberal sistem içerisinde tiyatro etkinliği bu kaygıları bertaraf ederek kar hırsı ile tiyatroyu yeniden şekillendirmiştir. Liberal dünyanın en bilinen örneklerinden ABD’de tam da bu yaklaşım tiyatroyu kuşatmıştır. Tiyatro artık kapitalist toplumlarda sosyal ve kültürel bir etkinlik olmanın dışında tüketime hizmet eden akıl almaz çılgınlıkların yapıldığı eğlence sektörünün-endüstrisinin bir parçası olmuştur.

Tiyatroda sergilenen oyun dolayısıyla tiyatro girişimcisi kar elde ediyor ve seyirci de eğleniyor ise tiyatronun seri üretim haline yoğunlaşmaktadır. Bu kapsamda tiyatrolar artık salt devletin halkına sunduğu sosyal ve kültürel bir hizmet olmanın dışında özel girişimciler, belediyeler ve diğer kar amacı güden topluluklar tarafından üretilmektedir.

Ancak tiyatro gerek yaratım sürecinde, gerek sunum ve paylaşım sürecinde, arz-talep ya da kâr-zarar ilişkisi bağlamında alınıp satılabilen bir meta konumunda değildir. Tiyatro yapıtı kendine özgü ve biriciktir. Tiyatronun biricik olması onun yeniden üretimini/seri üretimini engellemektedir. Geleneksel endüstri işletmelerinde görülen çalışma pratikleri ve üretim süreci bir oyuncunun rolüyle ya da bir yazarın metniyle veya bir müzisyenin bestesiyle, -eğer söz konusu sanat ürünüyse- kurduğu ilişkiden çok farklıdır. Hal böyle iken tiyatronun özelleşmesi ya da özel girişimlerce sahnelenmesi onu piyasaya ara edilmiş herhangi bir ürüne dönüştürmektedir.

Bununla birlikte sanayi devriminden bu yana tiyatronun serüvenine baktığımızda özel girişim tiyatroların piyasa ekonomisi ile hareket etmediği tiyatro sanatçılarının belli ideolojik görüşlerini ya da sanat anlayışlarını yansıtmak amacıyla devlet tiyatrolarından koparak özel tiyatroların geliştiği görülmektedir. Ancak ana akım liberal yaklaşımların tiyatroyu bir eğlence endüstrisi olarak görülmesinin önüne henüz geçilebilmiş değildir. Günümüzde ekonomik yapıların son derece gelişmiş bir nitelik kazanması, sanatsal üretim kavramını, piyasa koşullarının ortaya çıkarttığı ‘özel bir tür meta’ üretimi boyutuna sokmaktadır” (Güler, 1997:69).

Günümüz tiyatro anlayışındaki değişimle birlikte tiyatroların gelişmesi ve yaygınlaşması adına ödenekli ve ödeneksiz tiyatroların ortaya çıkışı proje bazlı tiyatro topluluklarının meydana getirilmesini beraberinde getirmiştir. Yeni tiyatro anlayışında kimin ve nasıl seçtiği nasıl değerlendirileceği belli olmayan bir çok organizasyonun ortaya çıktığı ve piyasa koşullarında piyasadan pay almak adına toplumsal görevlerinin ötesinde karlılık görevini üstlenen yeni bir tiyatro anlayışı gelişmiştir.

Neoliberal politikaların katı bir şekilde uygulandığı ABD dışında birçok Avrupa ülkesinde tiyatro ademi merkezîyetçi bir yapıdadır ve devlet desteği çoğu zaman bakanlıklar bünyesinde gerçekleştirilmektedir. Bu yapılanmadaki tiyatroya verilen desteğin önkoşulu tiyatroların “kâr etmek” amacıyla yola çıkmamış olmasıdır. Bunun nedeni de devletin tiyatro sanatına bakış açısidir. tiyatronun uygarlaştırıcı, eğitici, iletişimi güçlendirici işlevidir.

1980 ve sonrası Türkiye’inde Özal Hükümeti döneminden başlayarak, neoliberal sistem Türkiye’yi de etkisi altına almış ve serbest piyasa ekonomisi anlayışı ile devletin mal varlıklarının özelleştirildiği bir dönem yaşanmaya başlamıştır. Bu dönemde pek çok kamu kuruluşu, kimi zaman “zarar ediyor” gerekçesiyle, kimi zaman da doğrudan satışa sunulmuştur. Böylesi korunmasız açık bir sistemde “Devletin Tiyatrosu Olur mu?” sorusu da sıkça sorulan ve tartışılan konulardan birisi haline gelmiştir. Bununla birlikte yalnızca devlet tiyatroları gündem olmamış belediyelerin ve diğer yerel tiyatrolarında devlet güdümünden çıkması gerektiği tartışılmaya başlanmıştır.

Liberal piyasa koşullarında bir işletmenin yerine getirdiği fonksiyonlar ile tiyatronun işletmecilik mantığıyla ele alındığında yerine getireceği fonksiyonlar birbirine uyuşmamaktadır. İşletmenin asıl amacı kâr elde etmektir. Bu nedenle işletme mal ve hizmet üreten ekonomik bir olgudur. Bu kârı da rekabet ortamında gerçekleşmesi gerektiğinden sanatsal bir ürünün özelliklerini bir kenara bırakarak acımasız rekabetle mücadele etmek zorundadır. Oysa bir tiyatronun asal amacı kâr elde etmek değil, genel olarak eğlendirmeyi-düşündürmeyi belli bir estetik formla harmanlayarak insanı yenileştirmek, zenginleştirmektir.

Bununla birlikte bir tiyatronun amacı salt kâr elde etmek üzere mal ve hizmet üretmek olabilir. Ancak o takdirde bu tiyatroyu yalnızca eğlence endüstrisi içinde bir işletme olarak değerlendirmek gerekir, o zaman da işletme sahibine ya da sahiplerine tâbi olan

bir sektörün parçası olarak kabul etmek gerekir. Böylece kitleye sunulan bir sanat yapıtı değil, bir ürün olacak, piyasa koşulları belirleyici olduğu için de işletme, kârı sürdürebilmek ya da katlamak için diğer işletmelerle bir tür savaş yapacak ve söz konusu ürünün benzerlerini üretmesi gerekecektir.

İşletme insanların bir arada olmasını sağlayan sosyal bir olgudur. Ancak bu sosyaliteyi sağlayan mal ve hizmet üretmek ve karşılığında ücret almak ve sermayedarların karını artırmaktır. Tiyatroda bir araya ancak “sanat yapmak ve bu sayede seyircisiyle buluşmak” gibi gönüllü ve ortak hedefte bir araya gelinmektedir. Emek harcanan bu gönüllülük eyleminde sınırlı bir mesai bulunmamakta ve oyuncu ya da yönetmen veya yazar yada tasarımcı tiyatro adına bir adım atabilmek için sınırsız zamanlarda çalışır ve böyle bir süreci salt “ücret” bağlamında değerlendirmek mümkün değildir. İşletme kar amacı için bir araya gelen girişimci, emek, sermaye, ve diğer araçların organizasyonu iken tiyatro sanatı bir disiplindir, elbette bu disiplin kendi özgün tekniğini beraberinde getirir. Ayrıca tüm teknik şartlar yerine getirildiğinde dahi, tiyatronun doğasından kaynaklanan farklı ve ekstrem durumlarla karşı karşıya kalınabilir. Ayrıca tiyatro sanatında yarattığınız ve seyirciyle buluşturduğunuz oyunda “Tin ya da Can” yoksa ortaya çıkan, işletmecilik açısından tüm teknik şartlar yerine getirilmiş dahi olsa, bir sanat yapıtı değildir. İşletme, çeşitli gruplarla çıkar ilişkilerinin kesiştiği politik bir olgudur. Tiyatronun yalnızca yurttaşlarla çıkar ilişkisi vardır. Tiyatronun kaynağı olan ritüellerden ve toplu törenlerden bu yana tiyatronun özünü oyuncu ve seyirci oluşturur. Dolayısıyla tiyatro seyircisiyle var olur ve seyircisiyle var olabilmek için her topluluk bir tiyatro-sanat politikası geliştirir. Bu politikanın temel düşüncesi de; seyircide “farkındalık” uyandırarak, bir takım insani sorunlar üzerinde eğlendirerek onun düşünmesini sağlamak ve onda bir değişme-değiştirme gücü oluşturmaktır. Bu değişim toplumsal, siyasal ya da bireysel olabilir. Ama mutlaka her bir seyirci açısından bir anlam ifade etmeli ve yaşamında yansımaları bulmalıdır. Bu açıdan tiyatro politiktir ve adını koymak gerekirse, yalnızca seyircisiyle çıkar ilişkisi vardır. Mevcut sistemi oluşturan diğer çıkar gruplarıyla doğrudan bir ilişkisi yoktur, eğer oluyorsa, bunun nedenleri üzerinde düşünmek gerekmektedir.

Yine özel tiyatroların devlet tiyatrolarından önemli bir farkı devlet mülkiyetinde bir salonunun olmayışıdır. Bu nedenle çoğu zaman donanım eksiklikleri baş göstermektedir ve yukarıda da bahsedildiği gibi tiyatro oyuncularının ya da yönetmenlerinin tek başlarına bu giderlerin altından kalkması mümkün değildir. Bu da her ne kadar liberal bir gereklilik

olarak özel tiyatroların gelişimi tüm dünyada desteklense de özel tiyatroların çok fazla başarılı olmadığı görülmektedir. Günümüz seyircisinin konu ya da temadan çok görüntüye ağırlık vermesi yenilikçi deneysel tiyatroların, görselliği bir dil olarak kullanmasını sağlayacak teknik donanımdan uzak sahneler sanatsal açıdan ağırlığı olan eserleri ortaya koymasına engel olmaktadır. Sahne-seyirciyle ilişkisinin yeni boyutlarını irdeleyecek, sahnelemede yeni deneyler yapacak doğru düzgün modern sahneler yoktur.

Özellikle özel tiyatrolar turne yaparak hayatlarını kazandıklarından dolayı sahne seçme ya da beğenmeme gibi bir tercihe sahip değillerdir. Onlar buldukları en elverişsiz sahnelerde oyunlarını sahnelemek zorundadır. 21. Yüzyıl da bilinmektedir ki tiyatro eserlerinin sergilenmesi için özel ışıklandırmaya, dekora kostüme, araç gerece gereksinim vardır. Ancak özel tiyatrolar bu konuda oldukça yetersizdir.

Özel tiyatroların durumu özetlenecek olursa bir işletme olarak görülen özel tiyatroların geçmişten günümüze hep açık veren, zarar eden bir örgütlenme olduğu anlaşılmaktadır. Üretim sürelerinin uzunluğu, mekana bağlı kalan ve çoğaltılamayan tek ve biricik olma hali, doğrudan insana bağımlı performans süreci üretimin kazanca dönüşmesini neredeyse olanaksız hale getirmektedir. Yaşanan her türlü sosyal ve siyasal etki -savaşlar, siyasi ve sosyal krizler, ekonomik dalgalanmalar vb.- doğrudan tiyatroların işleyişini etkilemektedir. Yeniçağ ile beraber sinema ve televizyon, son dönemde de kitle iletişim araçlarındaki çeşitlilik, tiyatroların baş etmekte güçlük çekeceği yeni rekabet alanları yaratarak işletme gücünü zorlamaktadır. Ayrıca ağır vergi yük, kiralar, bakım-onarım, tanıtım ve duyuru giderleri de işletmenin zarar etmesindeki önemli noktalar. Sanatsal üretim bireyin sosyal ve kültürel yapısını geliştirilirken aynı zamanda bir işletme organizasyonuna da dönüşmüştür (Konur, 2001:15).

3.5.Tiyatro Arz ve Talebini Belirleyen Unsurlar

Tiyatro yazardan ya da metinden, başka bir deyişle düşünceden oyuncuya veya oyuncu topluluğuna, oyuncu topluluğundan seyirciye dalga dalga yayılan bir süreç, bir eylemdir.¹³ Temeli kâr-zarar, emek-sermaye, üretim-tüketim, arz-talep'e dayanan bir sistem içinde yapılıyorsa, elbette bir yandan bir işletme olarak da görülebilir. Nasıl ki bir ticarî işletmenin varlığı, temelini arz-talep ilişkisinden alan üretim-dağıtım-tüketim, kâr, zarar

dengelerine bağılıysa, tiyatro da varlığını, yaratım süreci-oyun-seyirci üçlüsüne bağılıdır. İktisadî bir deyişle tiyatrodaki arzı tiyatro topluluğu, talebi de seyirci yapar.

Ancak genel işletmecilik mantığının aksine tiyatro kendine özgü yapılanması olan, diğeri iktisadî ve ticarî işletmelerden farklı, karmaşık bir çalışma anlayışına ve sürecine sahip bir organizasyondur. Diğeri işletmelerin gelişimini ve piyasa koşulları içinde var olmasını sağlayan, katlanarak sermaye birikimi sürecini hızlandıran bir Artı(k) Değer ve bir seri üretim söz konusu değildir tiyatrodaki.

Tiyatro sanatına işletmecilik açısından bakıldığında; tiyatro yapmak üzere bir araya gelen yönetici, sanatçı, teknik ve idari personeli kültür ve sanat üreten çalışanlar, tiyatroyu da kültür ve sanat üreten işletmeler olarak değerlendirilerek, üretilen ürünün “sanatsal nitelikli bir meta” olduğundan söz edilmektedir (Güler, 1997:3).

Böyle bir sistemin içinde tiyatroya ve tiyatro örgütlenmesine, sistemin adını koymadan, bağlamını belirtmeden ve tiyatroyu sistemin dayattığı tüm koşullarından izole ederek değerlendirilerek, “tiyatro da bir işletmedir” demek, kendine özgü bir organizasyon olarak, estetik form ve içeriğinin özgün bir yaratıcılık boyutunda seyirciyle paylaşıldığı, bu özelliğiyle “biricik” olan bir sanat yapıtı olan oyunu, alınıp satılan bir mal; “meta”, sanatçıyı da seri üretim yapan bir “makine” konumuna indirgemek anlamına gelmektedir. Bu yaklaşım doğru bir yaklaşım değildir. Ancak var olduğu/dahil olduğu yapı içerisinde tiyatroyu işletmecilik anlayışından soyutlamakta mümkün değildir.

Elbette tiyatro da bu kâr marjına, son tahlilde tüketime hizmet eden akıl almaz çılgınlıkların yapıldığı eğlence sektörünün-endüstrisinin bir parçası olacak, yapılan işi piyasa koşulları belirleyecektir. Eğer girişimciye ya da yatırımcıya para getiriyor ve tüketim çılgınlığını besliyor, kısacası “Eğlendiriyorsa” veya sektörü besliyorsa, seri üretime geçilebilir demektir.

Bunun yanı sıra gerek devlet gerekse belediyeler ve diğeri özel kuruluşlar tarafından desteklenen tiyatrolarda kültür ve sanat üretilmekte daha doğrusu yaratılmaktadır. Ancak tek başına arz ve talep perspektifinden ele alınacak şekilde bir meta değildir (Güler, 1997:66).

Ayrıca sanat, hele tiyatro sanatı, özü gereği her alanda bireysel ya da toplumsal yeniyi ya da devrimi imleyen, düşündüren ve değişime hizmet eden bir sanattır. Dolayısıyla stratejisini özgürlükçülüğü belirler ya da belirlemelidir. Bu bağlamda liberalizmin

getirdiği ve çoğu zaman hedonizmin acımasızlık kertesine ulaşan serbest rekabetçi sisteminin ana unsurunu oluşturan kâr amacıyla kurgulanan ve kurulan işletmecilik anlayışıyla tiyatroyu değerlendirmek, hele bizim gibi ülkelerde pek de mümkün görülmemektedir.

Son yıllarda devletten ödenek alan Devlet ve Şehir Tiyatrolarının amaçları, kuruluşları, çalışanları ve varlık nedenleri konusunda pek çok spekülasyon yapılmaktadır. Elbette söz konusu kurumların giderleri yurttaşlardan toplanan vergilerle karşılanmaktadır ve ilgili yasa ve yönetmeliklerde belirtildiği üzere bu kurumlar amaçları doğrultusunda her yönden tam kapasiteyle yurttaşlara hizmet vermelidir. Bu konularda söz konusu kurumlar ve hizmetler başta yurttaşlar olmak üzere sorgulanmalı, değerlendirilmelidir.

Seyirci kitlesini oluşturan yurttaşların temel hak ve ödevlerinden biri de devletin kurumları aracılığıyla, kendinden topladığı vergilerle sunduğu hizmeti değerlendirmektir.

Tablo 1. İşletmecilik ve Tiyatro İşletmeciliği İlişkisi

Genel Olarak İşletmeler	Tiyatro İşletmeciliği
İşletmenin asıl amacı kar elde etmektir.	Tiyatronun amacı kar elde etmek ise bu tiyatro özel bir tiyatro işletmecisidir. Bu durumda ortaya konan eser bir üründür. Kamusal kaynaklı tiyatrolarda ise sergilenen oyun bir sanat eseridir.
Ortak amaç etrafında bir araya gelen insan topluluğudur. Bireysel amaçlar ücret elde etmek iken genel ortak amaç işletmeyi kar edecek hale getirmektir.	Tiyatroda ise sanat icra etmek üzere bir araya gelen oyuncular ve diğer bireyler vardır. Mesai kavramı diğer işletmelere nazaran daha yüksektir.
İşletme, mal ve hizmet üretimini sağlayacak araç-gereç, yöntem ve eylemlerin bileşimini sağlayan teknik bir olgudur	Tiyatro sanatı bir disiplindir, elbette bu disiplin kendi özgün tekniğini beraberinde getirir. Ayrıca tüm teknik şartlar yerine getirildiğinde dahi, tiyatronun doğasından kaynaklanan farklı ve ekstrem durumlarla karşı karşıya kalınabilir. Ayrıca tiyatro sanatında yarattığınız ve seyirciyle buluşturduğunuz oyunda “Tin ya da Can” yoksa ortaya çıkan, işletmecilik açısından tüm teknik şartlar yerine getirilmiş dahi olsa, bir sanat yapıtı değildir
İşletme, çalışma biçimi yasalarla belirlendiği için hukuki bir olgudur.	Tiyatro doğası gereği her an normların dışına çıkabilir, eleştirebilir, değerlendirme yapabilir, yargılayabilir. Kamusal kaynaklı tiyatrodada ise bazen normlar sıkı bir disiplin içinde yürütülür.
İşletme, çeşitli gruplarla çıkar ilişkilerinin kesiştiği politik bir olgudur.	Tiyatronun yalnızca yurttaşlarla çıkar ilişkisi vardır. Tiyatronun kaynağı olan ritüellerden ve toplu törenlerden bu yana tiyatronun özünü oyuncu ve seyirci oluşturur.

Tiyatro her ne kadar günümüzde her alana sirayet eden işletmecilik mantığından etkilense de tiyatronun teme amaçlarından biri seyircide “farkındalık” uyandırarak, bir takım insani sorunlar üzerinde eğlendirerek onun düşünmesini sağlamak ve onda bir değişme-değiştirme gücü oluşturmaktır. Bu değişim toplumsal, siyasal ya da bireysel olabilir. Ama mutlaka her bir seyirci açısından bir anlam ifade etmeli ve yaşamında yansımaları bulmalıdır. Bu açıdan tiyatro politiktir ve adını koymak gerekirse, yalnızca seyircisiyle çıkar ilişkisi vardır. Mevcut sistemi oluşturan diğer çıkar gruplarıyla doğrudan bir ilişkisi yoktur, eğer oluyorsa, bunun nedenleri üzerinde düşünmek gerekir. Çünkü sanat özü gereği muhalif ve düşündürücüdür.

3.6.Türkiye’de Gösteri Sanatları Talebi ve Kültür Politikası

Bir ülkedeki kültür politikaları o ülkedeki ekonomi ve kültür sanata ilişkin beklentilerle içiçe olarak şekillenmektedir. Toplumun kültüre ve özelde sanata bakış açısı bu politikaları olumlu/olumsuz etkilemektedir. Devletin sanata yönelik faaliyette bulunup bulunmaması toplumun siyasi tercihlerine de bağlıdır (Büyükyazıcı, 2016). Kimi yaklaşıma göre devlet ve iktidar sahipleri toplumu baskı altında tutmak amacıyla sanata müdahil olmaktadır. Bu nedenle devletin sanatsal faaliyetleri düzenleme yetkisi olmamalıdır. Ancak bir başka bakış açısı ile devletin sanatı desteklememesi sebebiyle toplumun sanat anlayışının geri kalması da kabul edilemez bir durumdur. Liberal yaklaşımların tüm olguları alt üst ettiği bir dönemde ekonomik sorunların üstesinden gelmede tiyatro ve diğer sanat dallarının yoğun bir mücadelesi olduğu maliyetleri karşılama adına sanat anlayışından taviz verdiği bilinmektedir (Koçak, 2011). Bu sebeple devletin sanat ile bağlarının koparılmaması adına devletin sanatı desteklemesi günümüzde önemli yaklaşımlardan birisidir.

Yaygın bir yaklaşımla sanat toplumun çok sınırlı bir kesiminin icra ettiği ve yine aynı oranda talep bulan bir tüketim alanıdır. Bu nedenle devletin sanatı desteklemesi kaynakların verimsiz kullanımını doğuracağı endişesi hakimdir. Ancak bu görüşün tam tersini savunanlar sanatın toplumca sınırlı bir şekilde tüketilmesinin yanlış olduğunu insani gelişmişlik adına sanatın toplumun geneline yayılması gerektiği bu nedenle desteklenmesi gerektiği görüşüne sahiptir (Büyükyazıcı, 2016; Demirtaş, 2019).

Bu nedenle günümüz kültür politikaları ikinci görüş üzerinde temellendirilmiş ve toplumun sanata erişiminin sağlanması başat amaç olmuştur. Kültür politikalarının yerine getirilmesinden sorumlu olan Kültür Bakanlığının kanunla belirlenen amaçlarından birisi “Millî, manevî, tarihî, kültürel ve turistik değerleri araştırmak, geliştirmek, korumak, yaşatmak, değerlendirmek, yaymak, tanıtmak, benimsetmek ve bu suretle millî bütünlüğün güçlenmesine ve ekonomik gelişmeye katkıda bulunmak”tır. Tiyatro alanı da bu kültür bileşenlerinden birisi olarak bu amaç etrafında desteklenmektedir (Kültür Bakanlığı, 2019).

Tiyatro gösteri sanatları arasında değerlendirilen bir dal olarak karşımıza çıkmaktadır. Gösteri sanatları işletmeleri kâr amacı güden piyasa koşullarında yaşamını sürdüren kurumlar olabildiği gibi çeşitli kamu kaynaklarıyla desteklenen kuruluşlar olarak kamu hizmeti olarak değerlendirilen sanatsal faaliyetlerin yürütülmesinde sosyal faydanın maksimize edilmesi amacıyla faaliyetlerini sürdürmekte ve kar amacı başat amaç olarak görülmemektedir. Kamusal kaynaklarla desteklenen gösteri sanatları fiyat ve bütçe ilişkisinde dengeyi sağlamakta ancak tüketici talebini arttıracak şekilde uygun fiyatla seyirci karşısına çıkmaktadır. Aradaki fark zaman zaman kamusal kaynaklarla sübvansiyonla edilmekte ve bağış ve yardımlara açık bir bütçe oluşturulmaktadır (Akgül, 2015).

Tüm bunlara ek olarak devlet sadece sübvansiyonlarla desteklemenin yeterli olmayacağı düşüncesinden hareketle bütün organizasyonun devlet tarafından teşkilatlandırıldığı devlet tiyatroları, devlet opera ve bale, belediye tiyatroları ve halk eğitim merkezleri gibi kuruluşlarca gösteri sanatı desteklenmektedir. Bu desteklerin temel amacı yukarıda da bahsedildiği üzere toplumun tüm kesimlerinin sanatsal tüketime yönlendirilmesi ve tüm bireylerin erişiminin sağlanmasıdır. Tüm bunlar gerçekleştirilirken temel ilke ulus-devlet inşaa sürecinde Mustafa Kemal Atatürk tarafından ortaya konan “*Sanattan kopmuş bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir*” veciz sözüyle açıklanabilir.

3.7.Yerel Yönetimler ve Kültürel Ekonomi

Kültür, toplumların kendilerine özgü olduğuna inandıkları ve bu nedenle gelecek kuşaklara aktardıkları insan hayatına dair maddi ve manevi şeylerin genel adıdır. Genel bir tanımlama yapılması güç olan bu kavram gündelik hayatta insanoğlunun bilgi ve

deneyimleri ile ruhsal zenginliğinin özel bir biçimi olarak görölmektedir. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde ise

- “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin.
- Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü,
- Muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan biçimi,
- Bireyin kazandığı bilgi” şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2019).

Türkiye adem-i merkezîyetçi bir yapıda örgütlenmesine karşın bir çok alanda yerel yönetimlerin merkeze bağlı olmakla birlikte yerelde çözüm merkezi olduğu görölmektedir. Yerel yönetimlerden biri olarak belediyeler, seçimle işbaşına gelen yöneticilerinden dolayı demokrasinin de bir göstergesidir. Ancak çoğu zaman yapısal etki ve dış etkenlerden dolayı demokrasi yeteneği terkedilmektedir. Belediyeler ile halkın iletişimi, belediyeyi demokratik bir kurum olarak görmemesi ve tamamen siyasi çıkar odaklı bir bakış açısına kavuşması sebebiyle sınırlanmaktadır.

Belediyelerin sanatsal faaliyetlere ilişkin bakış açısı da tamamen yereldeki halkın belediyelerden sanatsal faaliyet talep edip etmemesi ile ilişkilidir. Bu durum tiyatrunun kültürel ekonomi alanındaki faaliyetlerini de etkilemektedir.

Kültürel ekonomi alanı kamu kaynakları ile desteklensin veya desteklenmesin sanatsal faaliyet ve diğer kültürel enstrümanların kültür endüstrileri tarafından hazırlanıp sunulmasına kadar olan tüm süreci inceleme alanı yapmıştır.

Akdede (2006)’ye göre “neo klasik iktisadın çalgılarını ve yöntemini kültürel olarak adlandırılan olayların analizinde kullanmak ve bu vakaların doğasını, niçin ve neticelerini ekonomik bir bakış açısından anlamaya çalışmak” kültürel ekonominin kapsama alanına girmektedir. Bu bağlamda belediyenin topluma hizmet açısından toplumcu belediyeçilik önem kazanmaktadır.

Toplumcu belediyeçilik anlayışı sosyal devlet anlayışı ile ilişkili bir kavramdır. Devletin sosyal barışı ve sosyal adaleti sağlamak amacıyla sosyal ve ekonomik hayata

müdahalesini gerekli gören bu anlayış günümüz sosyal belediyciliğini de ortaya çıkaran anlayıştır. Türkiye’de “5393 sayılı Belediyeler Kanunu”, “5216 sayılı Büyük Kent Belediyeleri Kanunu”, “5302 sayılı İl Özel İdareleri Kanunu” ile gelişme göstermiştir.

Belediyelerin sosyal korumaya muhtaç bireylerin (kimsesizler ve sokak çocukları, ihtiyaç sahipleri) barınma ihtiyaçları (ucuz konut sağlamak) ve sağlık ihtiyaçlarını karşılamak kültür, sanat ve spor tesisleri açmak ve yaygınlaştırmak, engelli bireylerin sosyo-kültürel etkinliklere ve diğer günlük hayatlarını kolaylaştıracak çalışmalar yapmak ve tedbirler almak, meslek edindirme kursları açmak, tanzim satış mağazaları ve ekmek fabrikaları kurmak, gıda, kömür, ilaç, kırtasiye malzemesi yardımı yapmak, toplumsal gruplar, sivil cemiyet müesseseleri ve kitle örgütlerine rehberlik etmek, onlarla dayanışma ve yardımlaşmayı geliştirmek ve gençlerin, engellilerin ve hanımların toplumsallaşmalarını sağlayacak merkezler açmak, sosyal belediycilik kapsamında verilen hizmetlerden bazılarıdır (Öz ve Yıldırım, 2009:458). Kısaca sosyal belediycilik ile ilgili olarak mevzuatlardaki genel felsefeyi özetleyecek olursak sosyal belediyciliğin görevleri şu şekildedir;

- Sosyalleştirme,
- Sosyal Kontrol ve Rehabilitasyon
- Sosyal Çözülme
- Sosyal Tehdit
- Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma
- Mobilize Etme, Yönlendirme, Kılavuz ve Rehberlik Etme
- Yardım Etme ve Gözetme
- Yatırım
- Belediye-Halk Arası Diyalog

Yerel yönetimler tarafından sağlanan bu hizmetler ulusal kalkınmada da kilit rol oynamaktadır. Kültür sanat faaliyetlerinin görünürlük açısından en etkili aracı tiyatrodur. Türkiye’de yerel yönetimlerin tiyatro ile kültür sanat etkinliği oluşturmadaki ideolojik bakışı ortadadır. Bu özellik tüm yerel yönetimlerde izlenmektedir. Çoğunlukçu bakış açısı ile halkın beklentilerine cevap veren bu yöntem muhalif görüşteki vatandaşlar tarafından ise kültür sanat faaliyetlerine katılım isteklerini ve taleplerini de olumsuz etkilemektedir.

Günümüz sosyal yaşamı sanayi devrimi sonrası yaşanan dönüşümle ilişkili bir yaşamdır. Kent kültürünün zamanla kırsal kültürden uzaklaşarak geliştiği gözlenmektedir. Bu yeni kültür hareketi beraberinde yeni bir yaşam tarzı pratiklerini de getirmiştir. Kentli olmak, kent kültürüne kendini ait hissetmek kentli olmayı pekiştirmek kent kültürünün yaygınlaşma gerekçelerinden birisidir.

Tarihsel süreç içerisinde "kent" ve "kültür" öğeleri genellikle aynı çerçevede yer almıştır. Özellikle sanayi devrimi sonrası yoğunlaşan kentleşme ve kente özgü yaşam tarzı beraberinde kentli yaşam adı verilen yeni bir yaşam türünü de getirmiştir. Yirmi birinci yüzyıl kentin yüzyılı, kentlerin yüzyılı olacaktır. Bundan böyle bir kente ait olmak yani bir kente ilişkin mensubiyet duygusu hiç olmadığı kadar kentli olmayı pekiştiren yeni bir anlam yüklenmektedir (Doğan; 2004:170).

Bu pekiştirmeyi sağlayacak en önemli etken şüphesiz ki kent yönetimleri tarafından sunulan kültür hizmetleri olacaktır. Yerel yönetimler, kanunların kendilerine verdiği görev ve yetkiler kapsamında, kent halkının kültür ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çeşitli hizmetler sunmaktadır. Söz konusu hizmetleri; halk eğitimi hizmetleri, kültür ve sanat hizmetleri ve örgün eğitim ve öğretime destek hizmetleri olarak gruplandırmak mümkündür. Bireylerin ve toplumların karşılaştığı sorunların önemli bir bölümü insan kaynaklıdır. Çevre kirliliğinden teröre, açlık ve hastalıktan savaşlara kadar pek çok sorun, insanların bilinçli ya da bilinçsiz karar ve davranışları sonucu ortaya çıkmaktadır. Kültür de insanların yetişmelerinde ve toplumların şekillenmesinde etkin olan en önemli faktörü oluşturmaktadır. Kültür, bir toplumda dünya görüşünün kadroladığı manevi değerlerle onun faal hayata yansımalarından ibaret maddi eşyanın meydana getirdiği bir bütündür (Erkal; 2000:44).

Kültür alanında yaşanan problemler, sonuçta tüm bireysel ve toplumsal yaşamı negatif yönde etkilemektedir. Birçok ülkede olduğu benzer biçimde Türkiye’de de çeşitli kültür sorunlarıyla karşılaşılmaktadır. Bu alanlarda merkezi yönetimlerce üretilen çözüme yönelik politikalar, istenilen sonucu elde etmekte yetersiz kalmaktadırlar.

3.8.Yerel Yönetimlerin Kültür Hizmeti Sağlama Rolü

Kültür, bireysel gelişimin yanında toplumunda dış dünya karşısında kendini ortaya koyması ve uygarlık yarışında önde olmasını sağlayan önemli unsurlardan birisidir.

Toplumsal hafızanın geçmiş deneyimlerin aktarımı olarak kültür gerek toplumsal gerekse bireysel ilerleme için önemli bir veridir. Kültür ve sanat faaliyetlerinin bireysel gelişim yanında insan hayatını zenginleştiren, insana empatik düşünme yeteneği kazandıran ve yaşama sevinci aşılama rolü bulunmaktadır (Pektaş; 2010). İnsan hakları ve diğer toplumsal kurallar birey hak ve özgürlüklerini kısıtladıkları gibi yine bireysel özgürlüklerin temel kaynağını oluştururlar. İnsan hayatını sürdürmek üzere doğal yaşam koşullarıyla mücadelesini sürdürürken boş kalan zamanlarında kültürel aktivitelerini de sürdürmektedir. Birey doğal yaşam içerisinde ne kadar sınırlı hareket ediyorsa kültürel yaşamda da tam tersine özgürdür. İnsanın toplumsallaşmasının ve bireysel özgürlüklerine kavuşmada kültür ve sanat önemli bir araçtır (Çeçen; 1986: 136–137).

Kültür, toplumsal davranışlar ile bireysel eylemler arasında bir bağ kurarak toplumsal bütünleşmeyi sağlayan bir unsurdur. Kültür nesilden nesile aktararak sürdürüldüğünden kültür eğitimi için bir girdi oluşturmaktadır. Toplumun ortak malı olarak görülen kültür nesilden nesile miras olarak bırakılmaktadır.

Kültür aktarımının en önemli araçlarından biri hiç kuşkusuz eğitimidir. Kültürlenme sürecinde eğitim olmaksızın kültürün aşılması, oluşturulması ve aktarılması mümkün gözükmemektedir (Çeçen; 1986:138).

Gelişmiş ve gelişmemiş ülkelerin birbirlerinden farklarını ortaya koyan unsurlardan birisi de kültürdür. Ekonomik gelişmişlik düzeyi yüksek olan ülkelerin kültür seviyesi ile ekonomik gelişmişliği düşük ülkelerin kültür düzeyi yüksek oranda farklılaşmaktadır. Kültür ve dolayısıyla eğitim aynı zamanda ülkesel kalkınmanın da bir göstergesi kabul edilmektedir. Az gelişmiş ülkeler eğitim ve kültürel aktarıma az önem veren ülkelerdir denilebilir. Az gelişmiş ülkelerin kültür ve eğitime daha az önem vermelerinin temel zorunluluğu da kıt olan ülke kaynaklarının temel ihtiyaçları karşılama oranının düşük olmasıdır (Pektaş; 2010).

Küreselleşme sürecinin, günümüzde pek çok ülke kültüründe, özellikle Batı kültürü referans yeni adet ve alışkanlıklar oluşturduğu gözlemlenmektedir. Milli kültürlerde “görenek” olarak adlandırılan adet ve alışkanlıklar, yeni kuşağın bir önceki kuşakta varlığına tanık olduğu tutum ve davranış biçimleridir. Adet ve alışkanlıkların kazanılmasında yeni kuşağa öncülük eden bir önceki kuşağın tutum ve davranışları, küreselleşme sürecinde tek kaynak olma özelliğini yitirmiş; işitsel/görsel iletişim

araçlarındaki gelişmelere paralel olarak “küresel kültür” adıyla ikinci bir kaynak daha ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, günümüzde küresel kültür, yeni adet ve alışkanlıkların kazanılmasında önemli bir referans oluşturmuş; başlangıçta homojen olan milli kültürleri zayıflatarak önce melezleştirmiş, daha sonra melezleşmiş milli kültürün yerine kendini homojen kılmak için etkileme faaliyetlerini hızlandırmıştır (Mahiroğulları; 2007).

3.9.Tiyatroda Yerelleşme

1980’li yıllar itibariyle köyden kente göç olgusu ve düzensiz kentleşme, hızlı nüfus artışı, düzensiz göç ve sosyal devlet uygulamalarının tüm bu gelişmeler karşısında eksik kalması Türk kültürünün tarihsel gelişimini de etkilemiştir. Sözlü kültür kent yaşamı ile birlikte giderek değersizleşmiştir. Anonimlik giderek artması ve batılılaşmanın artması ile birlikte kültürel faaliyetler kararsız bir döneme girmiştir (Koçdemir, 2000:147-150).

Tüm bu gelişmeler yaşanırken merkezi yönetimin kültür politikalarında istikrar sağladığı söylenemez. Ancak adem-i merkeziyetçi yapının çeşitli hizmet alanlarında yetersiz kalması ve çağa uygun yönetim anlayışının yakalanması amacıyla 90’lı yıllardan itibaren gerek ulusal gerekse yerel yönetimlerde reform çalışmaları başlatılmıştır. Yapılan reform çalışmaları ile birlikte bu politikalar daha bütüncül bir yaklaşımla çözülmeye çalışılmış olup yerel yönetimlere paylaşılan sorumluluk ile kültür politikalarının tüm halk kitleleri tarafından içselleştirilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Önceleri büyük kentlerde ve kentin merkezi yerleşim alanlarında konumlanan kültür merkezleri, belediyelerin ve özel idarelerin ortak çalışmalarıyla artık kentin kenar semtlerinde de yer bulmaya başlamıştır. Yerelde açılan kültür merkezleri ile kültürel etkinliklerde belli bir artış yaşanmıştır. Böylece halkın belediyelerden beklentileri de değişmiştir. Kültür salt kentli zenginlerin yararlandığı bir alan olmaktan çıkarılmış olup fiziki ve sosyal belediyeciliğin yanında kültürel belediyecilik de bir kavram olarak oluşmaya başlamıştır (Öztaş ve Zengin, 2008).

Türkiye’de kamu yönetimi sisteminin yeniden yapılandırılması ve devlet içindeki mali ve siyasal yetki paylaşımı mekanizmalarını yeniden düzenlenmesi doğrultusunda yapılan çalışmalarla birlikte yerel yönetimlerin yükü arttırılmış. Adem-i merkeziyetçi yapı çoğu alanda yetki devri ile esneklik kazandırılmıştır. Kültürel hizmetlerin yerine getirilmesinde de yerel yönetimlere yetki ve sorumluluk yüklenmiştir.

Kamu yönetiminin en temel fonksiyonlarından biri toplumun istek, beklenti ve ihtiyaçlarını ortak paydada karşılamaktır. Kamu yönetiminin bu fonksiyonunu yerine getiren yerel yönetimler klasik yerel hizmetlerin sunulmasının yanı sıra yörede yaşayan bireylerin sosyal ve kültürel ihtiyaçlarını da gidermektedir. 2004 yılı ve sonrasında Belediyecilik alanında yaşanan reformlarla birlikte sosyal belediyecilik önem kazanmıştır. Böylece sosyal sorunların çözüm merkezi olarak görülen yerel yönetimler birçok alanda yeni hizmet birimleri oluşturmuş ve sorumlulukları artmıştır (Toprak ve Şataf, 2009).

Gerek yerel olsun gerekse ulusal olarak kültür politikalarının belli ilke ve standartlarının olmayışı bu alandaki örgütlenmesi sorunlarının yaşanmasına sebep olmaktadır. Kültürümüzün özgün ürünlerinin kaybolması ve gelecek nesillere aktarılamamasında önemli engellerden biri de budur. Kültürel mirası arttırmanın bir yolu kültür politikalarında belli ilke ve standartların oluşturulması ve kanuni düzenlemelerin bu bakış açısıyla oluşturulması gerekmektedir. Gerçek kalkınmanın sağlanması eğitimde başarının sağlanmasının yanında kültürel sermayenin de sahiplenilmesiyle mümkündür (Erkal, 2000). Kültür uygarlığın temel yapı taşlarından birisidir. Bu yapıtaşı ilgili toplumun aydınları tarafından benimsenmeli ve desteklenmelidir (DPT; 2006,12).

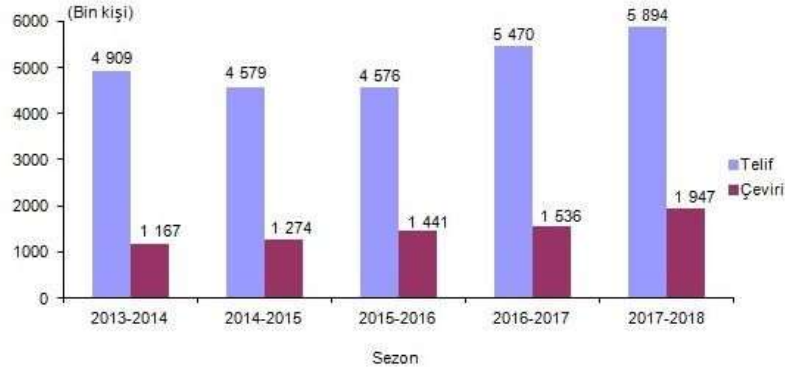
Kültür kapsamı çok geniş olmakla birlikte yerel yönetim açısından düşünüldüğünde ağırlıklı olarak görsel sanatların sahnelenmesi, sinema, müzik ve tiyatro ile birlikte müzecilik hizmetlerinin gerçekleştirilmesi ve kütüphane hizmetlerinin sağlanmasıdır (Pektaş; 2010).

Geçmişten günümüze kültür politikaları incelendiğinde belli bir ilke ve standardın olmadığı göze çarpmaktadır. Birbirleriyle uyumlu olmayan bu politikaların süreksizliği kültürel birikiminde yok olmasına sebep olmaktadır. İdeolojik yaklaşımlarla birlikte her dönem sil baştan yeniden ele alınan bu politikalar kültürel sorunların başlıca sebeplerinden birisidir (Pektaş; 2010).

Yerel yönetimlerin kültür belediyeciliği alanında yaptığı çalışmalarla birlikte artan tiyatro faaliyetleri halk tarafından da olumlu karşılanmıştır. Yapılan faaliyetlerin yerel olarak istatistik çalışmaları yapılmamakla birlikte ulusal düzeyde TÜİK raporlarına bakıldığında Türkiye’de tiyatro çalışmalarının yoğunluğu şu şekilde özetlenebilir;

Sezonlar itibarıyla karşılaştırıldığında; 2017-2018 sezonunda, 2016-2017 sezonuna göre tiyatro salon sayısı %6 düzeyinde azalma gösterirken tiyatro koltuk sayısında artış yaşanmıştır (%9,5).Türkiye genelinde özel ve devlet tiyatrolarının sayısı 2017-2018 sezonunda 736'ya ulaşmıştır. Yine aynı sezonda tiyatro seyirci kapasitesi 315 bin .479'dur. 2017-2018 sezonunda gösteri sayısı %6.6 artış gösterirken 5894 telif eser ve Bin 947 çeviri eser tiyatro salonlarında seyirci karşısına çıkmıştır. Toplamda 9 bin 376 eser tiyatro salonlarında seyirci karşısına çıkarken seyirci sayısı 7 milyon 841 bin 353 olmuştur. Yine aynı dönemde çocuk tiyatrosu eser sayısında da artış olmuştur. Toplam 16 bin 358 çocuk tiyatrosu sergilenmiş olup 3 milyon 435 bin çocuk tiyatro seyircisi olmuştur.

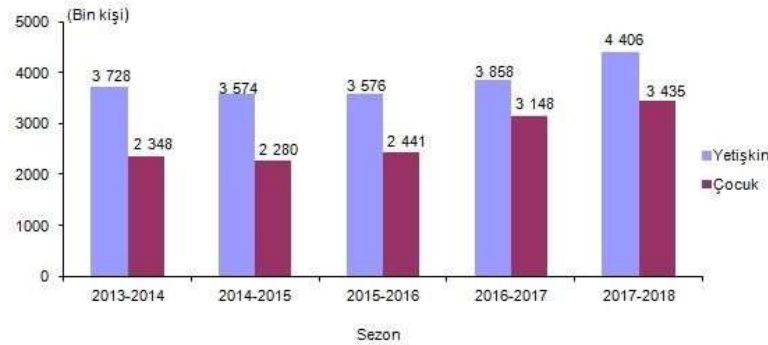
Telif ve çeviri tiyatro eseri seyirci sayısı, 2014 - 2018



Şekil 12. Telif ve Çeviri Tiyatro Eseri Seyirci İstatistiği (2017-2018)

Kaynak: TÜİK 2019 Resmi İstatistik Programı

Yetişkin ve çocuk tiyatro eseri seyirci sayısı, 2014 - 2018



Şekil 13. Yetişkin ve Çocuk Tiyatro Eseri Seyirci İstatistikleri (2017-2018)

Kaynak: TÜİK 2019 Resmi İstatistik Programı

Yine aynı istatistik programında dikkat çeken bir sonuç ortaya çıkmıştır. Sinema izleyici sayısı azalırken tiyatro izleyici sayısında bu dönemde bir artış yaşanmıştır.

Kültürel gereksinimlerin bölgesel olarak farklılaşması kültürün yerel düzeyde ele alınmasını gerektirmiştir. Yerel düzeyde yeniden ele alınan bu hizmetler böylece daha verimli hale getirilmiştir. Neredeyse toplumun tüm kesimleri bu faaliyetlerden yararlanır hale gelmiştir. Yerel toplumun değerlerini, geleneklerini yaşatmak, geliştirmek, zaman içerisinde yerel yönetimlerin sorumluluğuna bırakılmıştır. Böylece bireysel kültür harcamalarının azalması ve böylelikle katılımın artması sağlanmıştır.

Yerel yönetimlerin önemli sorunlarından biri hızlı ve düzensiz göç almasıdır. Köyden kente yaşanan göç ile birlikte göç edenlerin kent kültürüne uyum sağlayamaması ve bütünleşmenin gerçekleşmemesi çeşitli sorunları beraberinde getirmektedir. Bu sebeple de bu kitlenin kültürel etkinlikler yolu ile kent yaşamına adapte olmasının sağlanması için yerel yönetimlerin özellikle bu alanda faaliyet geliştirdiği görülmektedir. Merkezi yönetiminde bu bilinçle yerel yönetim bütçelerine katkıda bulunduğu gerek hizmet binalarının yapımında gerekse faaliyetlerin yürütülmesinde kullanılmak üzere bütçe artışına gittiği bilinmektedir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı, yerel ölçekte kültürel faaliyetlerin yürütülmesinde hizmetin yerinde getirilmesindeki sürat ve verimliliğin arttırılarak tüm toplumun erişimini sağlamak için çeşitli projeler ve işbirlikleri geliştirmektedir. Belediyeler, özellikle müze, kütüphane, kitaplık, sanat galerileri, konservatuvar açılması, orkestra, çalgı ve saz gruplarının oluşturulması, yerel özellikleri simgeleyen folklor ekipleri kurulması şeklinde çeşitli kültürel mevzularla yakından ilgilenmektedirler. Ek olarak, yerel yönetimlerle ilgili olarak yürürlükte bulunan çeşitli mahalli kanunlar da, bu kurumlara kültürle ilişkili çeşitli görevler verilmiştir, Kültür Bakanlığının görevleri ile çeşitli kanunlarla yerel yönetimlere verilen görevlerin örtüştüğü alanlarda merkezi ve yerel yönetimlerin ortaklaşa ve dayanışma içinde hareket etmeleri, var olan olanaklarını karşılıklı işbirliğinin geliştirilmesi kültür ve sanatın geleceği bakımından son derece önemlidir.

4.İZMİT BELEDİYESİ PERSONELİNİN TİYATRO İZLEME TALEBİNE ETKİ EDEN DEMOGRAFİK FAKTÖRLERİN BELİRLENMESİ

Bu bölümde İzmit Belediyesi personelinin tiyatro izleme talebine etki eden demografik faktörlerin belirlenmesi için yapılan anketten elde edilen veriler analiz edilecektir.

4.1. Yöntem

Bu araştırmada nicel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nicel araştırma, olay ve olguları sayısal olarak ifade edilebilir, gözlenebilir ve ölçülebilir kılan bir bilimsel araştırma yöntemidir. Bireylerin toplumsal edimlerini test, deney ve gözlem yoluyla objektif olarak ölçmek, sayısal veriler ile açıklamak ve bunları evrensel yasalara genellemektir. Araştırmada evren hakkında geniş bir bilgiye sahip olmak amacıyla betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Betimsel tarama modeli bireylerin, grupların ya da fiziksel ortamların durumlarını, özelliklerini özetler. Niçin sorusuna cevap aramaktan çok herhangi bir ilişkinin varlığı veya yokluğu araştırılır (Büyüköztürk vd, 2015; Creswell, 2016)

4.2.Evren ve Örneklem

Bilimsel araştırmalarda doğru bilgi sahibi olmak ve doğru karar vermek esastır. Bu yüzden doğru bilgilere ulaşmak ve elde edilecek bilgileri genellemek ihtiyacı vardır. (Arıkan, 2004, s.129). Araştırmada örneklem alınmamıştır. İzmit Belediyesinde çalışan tüm çalışanlara (257 kişi) uygulanmıştır.

4.3. Veri Toplama Aracı ve Veri Analizi

Araştırma ile ilgili yerli ve yabancı kaynak taraması yapılarak konu ile ilgili ulaşılabilen kaynaklar çalışmada kullanılmıştır. “İzmit Belediyesi Personelinin Tiyatro İzleme Talebine Etki Eden Demografik Faktörlerin Belirlenmesi” amacıyla Akdede (2007) başta olmak üzere alanda yapılan çalışmalarda uygulanan anketlerden yararlanılarak geliştirilen tiyatro izleme talebine etki eden demografik faktörlerin belirlenmesi amacıyla İzmit

Belediyesi çalışanlarına anket uygulanmıştır. Çalışanlara hiçbir şekilde müdahale edilmemiş olmakla birlikte çalışanların tüm anket sorularını dikkatle okumaları ve sorulara içtenlikle cevap vermeleri istenmiştir.

Verilerin analizinde IBM SPSS 25.0 paket programı ve Microsoft Excell 2016 programından yararlanılmıştır. Bu bağlamda İzmit Belediyesi çalışanlarının cinsiyete, yaş, eğitim durumu, aylık gelir, kira gideri, tiyatroya ulaşım mesafesi ve süresi gibi değişkenlerin yanı sıra tiyatro izleme alışkanlıklarına ilişkin sorulara verilen yanıtlarla betimsel bulgular ortaya konulmuştur. Uygulanan anket 22 sorudan oluşmaktadır (EK-1).

4.4. Bulgular ve Yorumlar

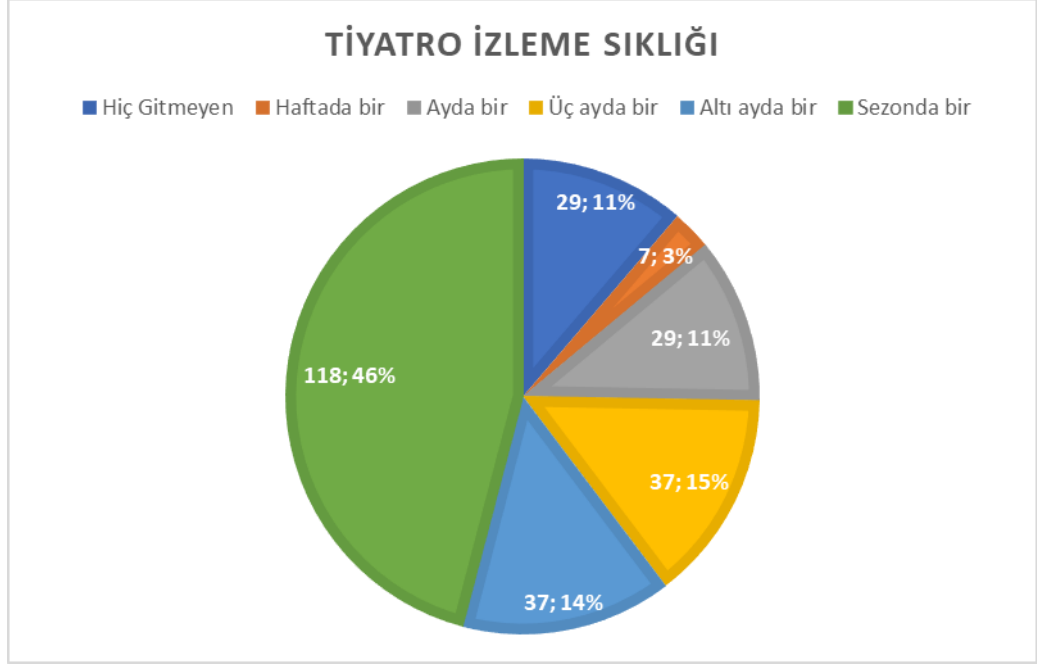
4.4.1. Tiyatro ve Diğer Sanatsal Faaliyetlere Katılım

Tiyatroya gitme sıklığını belirlemek amacıyla sorulan “Tiyatroya gitme sıklığınız?” sorusuna verilen yanıtlar Tablo 2’de gösterilmektedir.

Tablo 2. Tiyatroya Gitme Sıklığına İlişkin Bulgular

Tiyatroya Gitme Sıklığı	n	%
Hiç Gitmeyen	29	11,28
Haftada bir	7	2,72
Ayda bir	29	11,28
Üç ayda bir	37	14,40
Altı ayda bir	37	14,40
Sezonda bir	118	45,91
Toplam	257	100,00

Çalışmaya katılan 257 katılımcıdan Hiç tiyatroya gitmeyen 29 kişi (%11,28) bulunurken, geri kalan katılımcılar en az bir defa tiyatroya gitmiştir. Sezonda bir tiyatroya giden katılımcı sayısı 118 kişi (%45,91) diğer katılımcılara göre daha fazladır. Haftada bir tiyatroya giden ise 7 katılımcı bulunmaktadır. Şekil 14’te elde edilen veriler grafik halinde verilmiştir.



Şekil 14. Tiyatroya Gitme Sıklığına İlişkin Bulgular

Tiyatro vb oyunlara gitme sıklığını belirlemek amacıyla sorulan “Geçen sezon yaklaşık kaç oyun izlediniz?” sorusuna verilen yanıtlar Tablo 3’de gösterilmektedir.

Tablo 3. Oyun İzleme Sıklığına İlişkin Bulgular

Geçen sezon yaklaşık kaç oyun izlediniz	n	%
Hiç	112	43,58
1-2 Oyun	80	31,13
3-6 Oyun	50	19,46
7-10 Oyun	10	3,89
10’ dan fazla Oyun	5	1,95
Toplam	257	100,00

Çalışmaya katılan 257 katılımcıdan Hiç oyun izlemeyen 112 kişi (%43,58) bulunurken, geri kalan katılımcılar en az bir defa oyun izlemiştir. Başka bir deyişle büyük bir çoğunluk tiyatro vb oyun izlememiştir. En az bir oyun izleyen katılımcı sayısı 80 kişidir (%31,13) 10 oyun ve daha fazla oyun izleyen katılımcı sayısı ise 5 (%1,95)’tir. Şekil 15’te elde edilen veriler grafik halinde verilmiştir.



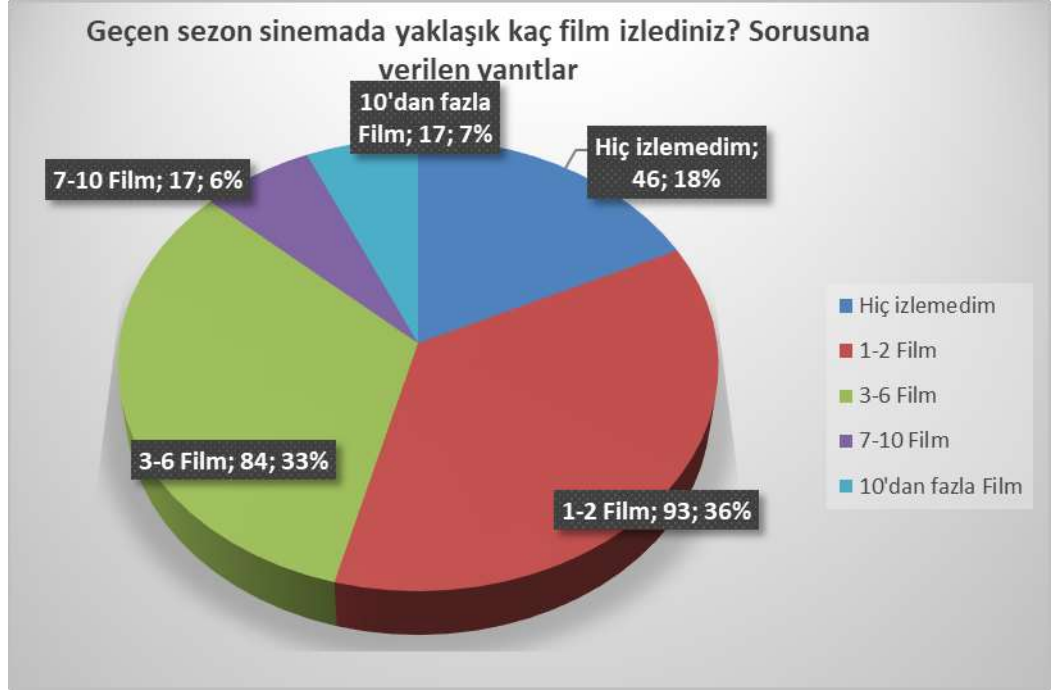
Şekil 15. Geçmiş sezonda oyun izleme sıklığına ilişkin grafik

Sinemaya gitme sıklığını belirlemek amacıyla sorulan Geçen sezon sinemada yaklaşık kaç film izlediniz? sorusuna verilen yanıtlar Tablo 4'te gösterilmektedir.

Tablo 4. Sinema İzleme Sıklığına İlişkin Dağılım

Geçen sezon sinemada yaklaşık kaç film izlediniz	n	%
Hiç izlemedim	46	17,90
1-2 Film	93	36,19
3-6 Film	84	32,68
7-10 Film	17	6,61
10'dan fazla Film	17	6,61
Toplam	257	100,00

Çalışmaya katılan 257 katılımcıdan geçmiş sezonda hiç sinema izlemeyen 46 katılımcı bulunmaktadır. 211 katılımcı ise en az bir film izlemiştir. Başka bir deyişle katılımcıların sinema izleme alışkanlığı olduğu görülmektedir. Şekil 16'de elde edilen veriler grafik halinde verilmiştir.



Şekil 16. Geçmiş Sezonda Sinema İzleme Durumu

Tiyatroya gitme sebebini ortaya koymak amacıyla sorulan “Tiyatro oyununa gitmenizin en önemli sebebi aşağıdakilerden hangisidir?” sorusuna verilen yanıtlar Tablo 5’te gösterilmektedir.

Tablo 5. Tiyatroya Gitme Nedenlerine İlişkin Dağılım

Tiyatro oyununa gitmenizin en önemli sebebi aşağıdakilerden hangisidir? Sorusuna verilen yanıtlar	n	%
Yazarının tanınıyor olması	42	16,3
Yönetmenin tanınıyor olması	14	5,4
Oyuncuların tanınıyor olması	58	22,6
Oyunun bilinen bir oyun olması	48	18,7
Hiçbiri	95	37,0
Toplam	257	100,0

Çalışmaya katılan 257 katılımcıdan 58’i (%22,6) oyuncuları tanıdığı için tiyatroya gitmektedir. 48’i (%18,7) bilinen bir oyun olduğundan tiyatroya gitmektedir. 42 kişi (%16,3) tiyatro yazarını tanıdığı için tiyatroya girmektedir. Kalan 95 kişi (%37) ise tüm bu sebeplerin dışında başka sebeplerden dolayı tiyatroya gitmektedir. Tablo 6’da birden fazla seçenek işaretlendiğinde elde edilen sonuçlar bulunmaktadır.

Tablo 6. Tiyatroya Gitme Nedenlerine İlişkin Dağılım (Çoklu Seçenek)

Tiyatroya Gitme Sebebiniz (Diğer Sebeplerle Birlikte/Çoklu Seçenek)	n	%
Yazarının tanınıyor olması	42	12,32
Yönetmenin tanınıyor olması	38	11,14
Oyuncuların tanınıyor olması	85	24,93
Oyunun bilinen bir oyun olması	81	23,75
Hiçbiri	95	27,86
Toplam	341	100,00

Tablo 6 yukarıdaki sorunun birden fazla seçeneğini işaretleyen katılımcıların dağılımını göstermek amacıyla oluşturulmuştur. Bu soruya 257 Katılımcı 341 seçeneği işaretleyerek cevap vermiştir. Dağılım 341 seçenek üzerinden tablolandırılmıştır.

4.4.2. Demografik Değişkenlere İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Demografik Özellikler cinsiyet, yaş, eğitim durumu, meslek, değişkeninden oluşmaktadır.

Anket sonucunda elde edilen verilerden cinsiyet değişkenine ilişkin dağılım Tablo 7’de verilmiştir.

Tablo 7. Katılımcıların Cinsiyet Değişkenine İlişkin Dağılım

Cinsiyetiniz	n	%
Erkek	133	51,8
Kadın	124	48,2
Toplam	257	100,0

Araştırmaya katılan İzmit Belediyesi çalışanlarının cinsiyete göre dağılımı Tablo 7’de yer almaktadır. 133 Erkek, 124 kadın olmak üzere 257 katılımcı bulunmaktadır. Araştırmaya katılan erkek katılımcılar kadınlara oranla daha fazladır. Şekil 17’de dağılıma ilişkin grafik yer almaktadır.



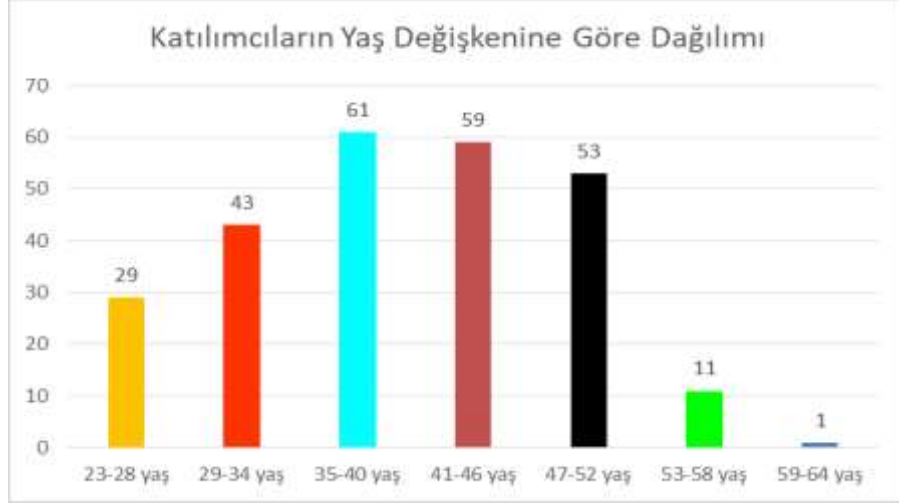
Şekil 17. Cinsiyet Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği

Anket sonucunda elde edilen verilerden Yaş değişkenine ilişkin dağılım Tablo 8’de verilmiştir.

Tablo 8. Katılımcıların Yaş Değişkenine İlişkin Dağılım

Yaş	n	%
23-28 yaş	29	11,3
29-34 yaş	43	16,7
35-40 yaş	61	23,7
41-46 yaş	59	23,0
47-52 yaş	53	20,6
53-58 yaş	11	4,3
59-64 yaş	1	,4
Toplam	257	100,0

Katılımcıların yaş değişkenine ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 8 incelendiğinde en fazla katılımcının 61 kişi ile 35-40 yaş aralığında olduğu görülmektedir. 59 yaşından büyük katılımcıların sayısı ise yalnızca 1 kişidir. 23-34 yaş aralığında genç katılımcıların oranı %28 düzeyindedir. 35-46 yaş aralığını orta yaş kabul edersek bunların oranı da %46,7’dir. Şekil 18’de yaş değişkenine ilişkin dağılım grafikleştirilmiştir.



Şekil 18. Yaş Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği

Anket sonucunda elde edilen verilerden eğitim durumu değişkenine ilişkin dağılım Tablo 9’da verilmiştir.

Tablo 9. Katılımcıların Eğitim Durumu Değişkenine İlişkin Dağılım

Eğitim Durumu	n	%
İlköğretim	11	4,3
Lise	61	23,7
Üniversite	166	64,6
Lisansüstü	19	7,4
Toplam	257	100,0

Katılımcıların eğitim durumu değişkenine ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 9 incelendiğinde katılımcıların genelinin “166 kişi” (%64,6) üniversite mezunu olduğu görülmektedir. 61 kişi lise mezunu, 11 kişi ilköğretim mezunu ve 19 kişi lisansüstü eğitim mezunudur. Şekil 19’da eğitim durumu değişkenine ilişkin dağılım grafikleştirilmiştir.



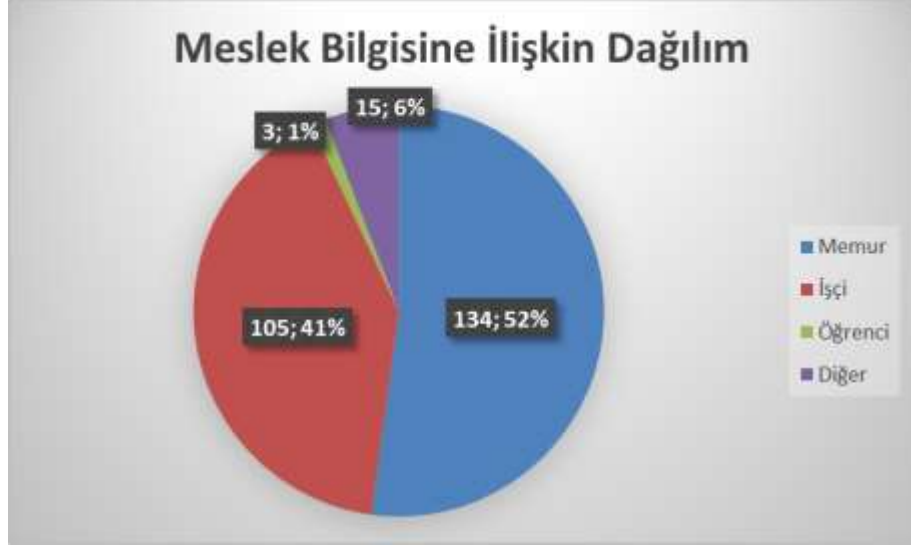
şekil 19. Eğitim Durumu Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği

Anket sonucunda elde edilen verilerden meslek değişkenine ilişkin dağılım Tablo 10’da verilmiştir.

Tablo 10. Katılımcıların Meslek Değişkenine İlişkin Dağılım

Meslek	n	%
Memur	134	52,1
İşçi	105	40,9
Öğrenci	3	1,2
Diğer	15	5,8
Toplam	257	100,0

Katılımcıların meslek değişkenine ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 10 incelendiğinde katılımcıların genelinin memur olduğu “134 kişi (%52,10)”, “105 kişi (%40,9)”nin işçi olduğu az sayıda “3 kişi” öğrenci olduğu ve kalan 15 kişinin diğer mesleklere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Belediye personeli üzerinde araştırma yapıldığından çıkan sonuç bulunduğu olağandır. şekil 20’de meslek değişkenine ilişkin dağılım grafikleştirilmiştir.



Şekil 20. Meslek Bilgisi Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği

Anket sonucunda elde edilen verilerden ortalama aylık geliriniz nedir? Sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 11’de verilmiştir.

4.4.3. Sosyo- Ekonomik Düzeye İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 11. Katılımcıların Ortalama Aylık Gelir Değişkenine İlişkin Dağılım

Ortalama Aylık Gelir	n	%
0-500 TL	3	1,2
501-1000 TL	3	1,2
1501-2500 TL	11	4,3
2501-4000 TL	95	37,0
4001-6000 TL	121	47,1
6001-7500 TL	10	3,9
7501-9000 TL	3	1,2
9001 ve üzeri TL	11	4,3
Toplam	257	100,0

Katılımcıların ortalama aylık gelirlerine ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 11 incelendiğinde katılımcıların büyük çoğunluğunun “121 kişi (%47,10)” 4001-6000 TL aralığında geliri olduğu, ardından en fazla çoğunluğun “95 kişi (%37,0)” 2501-4000 TL aralığında gelire sahip olduğu anlaşılmaktadır. 0-500 TL aralığında geliri olan grubun muhtemelen öğrenci katılımcılardan oluştuğu 6001 TL ve üzeri 24 kişinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Şekil 21’de ortalama aylık gelire ilişkin dağılım grafikleştirilmiştir.



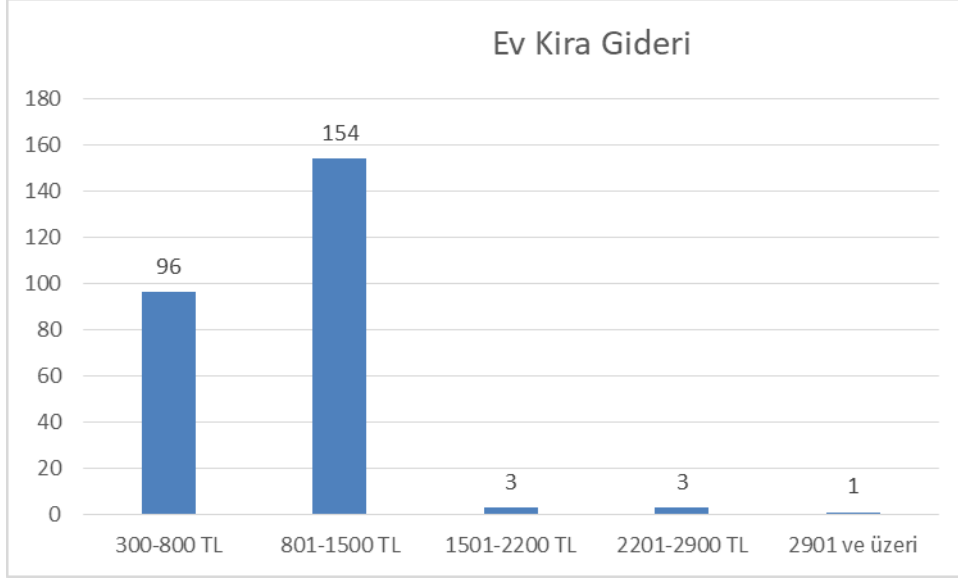
Şekil 21. Ortalama Aylık Gelir Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Semtinizde ortalama bir evin aylık kirası kaç TL” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 12’de verilmiştir.

Tablo 12. Katılımcıların Kira Gideri Değişkenine İlişkin Dağılım

Ev Kirası Tutarı	n	%
300-800 TL	96	37,4
801-1500 TL	154	59,9
1501-2200 TL	3	1,2
2201-2900 TL	3	1,2
2901 ve üzeri	1	,4
Toplam	257	100,0

Katılımcıların ev kirası giderine ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 12 incelendiğinde katılımcıların büyük çoğunluğunun “154 kişi (%59,90)” 801-1500 TL aralığında kira giderinin olduğu, “96 kişinin (%37,40)” ardından en fazla çoğunluğun “95 kişi (%37,0)” 2501-4000 TL aralığında gelire sahip olduğu anlaşılmaktadır. 0-500 TL aralığında geliri olan grubun muhtemelen öğrenci katılımcılardan oluştuğu 6001 TL ve üzeri 24 kişinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Şekil 21’de ortalama aylık gelire ilişkin dağılım grafikleştirilmiştir.



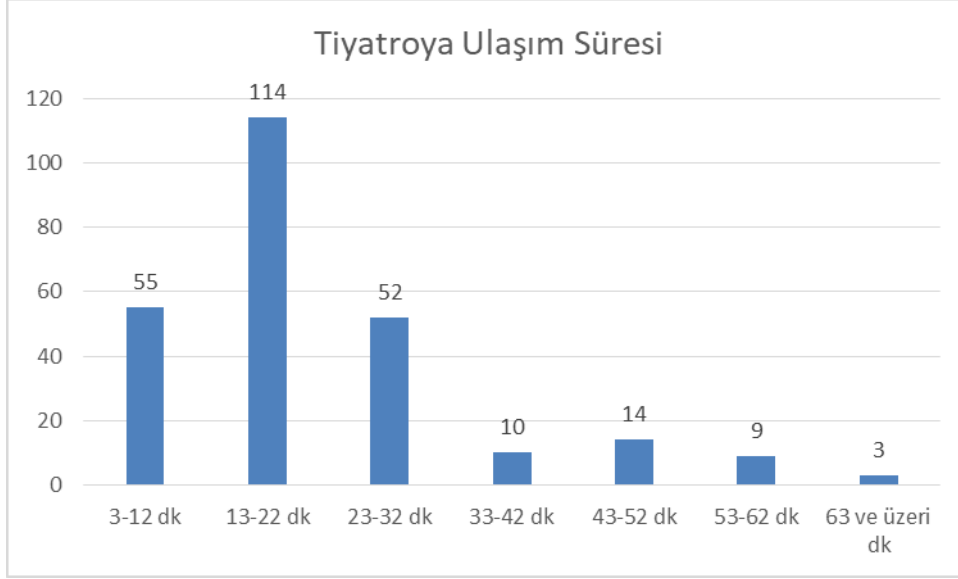
Şekil 22. Kira Gideri Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Evinizden tiyatroya yaklaşık ne kadar zamanda gidiyorsunuz?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 13’de verilmiştir.

Tablo 13. Tiyatroya Ulaşım Süresine İlişkin Dağılım

Tiyatroya Ulaşım Süresi	n	%
3-12 dk	55	21,4
13-22 dk	114	44,4
23-32 dk	52	20,2
33-42 dk	10	3,9
43-52 dk	14	5,4
53-62 dk	9	3,5
63 ve üzeri dk	3	1,2
Toplam	257	100,0

Katılımcıların tiyatroya ulaşım süresine verdikleri yanıtlara ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 13 incelendiğinde büyük çoğunluğun yaklaşık 13-22 dk aralığında bir sürede tiyatroya ulaştığı “114 kişi (%44,4)”, 3-12 dk’da tiyatroya ulaşan “55 kişi (%21,4)” olduğu, 52 kişinin 23-32 dk içerisinde tiyatroya ulaştığı yaklaşık 1 saat mesafede olan 12 kişinin bulunduğu görülmektedir. Başka bir ifade ile 221 kişinin tiyatroya yaklaşık 30 dakika içerisinde ulaştığı görülmektedir. Şekil 23’te tiyatroya ulaşım süresine ilişkin dağılım grafikleştirilmiştir.



Şekil 23. Tiyatroya Ulaşım Süresi Değişkenine İlişkin Dağılım Grafiği

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Eviniz tiyatroya yaklaşık ne kadar uzaklıkta?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 14’te verilmiştir.

Tablo 14. Tiyatroya Ulaşım Mesafesine İlişkin Dağılım

Tiyatroya ulaşım mesafesi	n	%
1-5 km	82	31,9
6-10 km	81	31,5
11-15 km	39	15,2
16-20 km	33	12,8
21-25 km	5	1,9
26-30 km	9	3,5
31-35 km	3	1,2
36 ve üzeri	5	1,9
Toplam	257	100,0

Katılımcıların “Tiyatroya ulaşım mesafesi” bilgisine ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 14 incelendiğinde en yakın mesafede “1-5 km” 82 kişinin (%31,9) ikamet ettiği, “6-10 km” mesafede 81 kişinin (%31,5) oturduğu görülmektedir. En uzak mesafenin 36 km’den fazla olduğu ve bu mesafede yalnızca 5 kişinin (%1,9) oturduğu görülmektedir.

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Çok beğendiğiniz bir oyuna verebileceğiniz en yüksek fiyat nedir?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 15’de verilmiştir.

Tablo 15.Tiyatroya Verilebilecek En Yüksek Ücrete İlişkin Dağılım

Tiyatroya verebileceğiniz en yüksek ücret	n	%
5 TL	1	,4
10 TL	20	7,8
12 TL	1	,4
15 TL	36	14,0
20 TL	44	17,1
25 TL	53	20,6
30 TL	102	39,7
Toplam	257	100,0

Katılımcıların Tiyatroya verebileceğiniz en yüksek ücret sorusuna verdikleri yanıtlara ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 15 incelendiğinde katılımcıların büyük çoğunluğunun %39,7 sinin 30 TL ücreti en yüksek ücret olarak gördüğü, 53 kişinin (%20,6) 25 TL’yi en yüksek ücret olarak gördüğü, 44 kişinin (%17,1) 20 TL ücreti en yüksek ücret olarak gördüğü, 36 kişinin (%14) 15 TL ücreti en yüksek ücret olarak gördüğü, 22 kişinin ise (%8,6) 15 TL’nin altında bir fiyatın tiyatro için verebileceği en yüksek ücret olduğunu belirtmiştir. Tablo 11’deki aylık gelir durumuna ilişkin verilerle birlikte değerlendirildiğinde tiyatro izleyicilerinin ne düşük gelir grubunda ne de yüksek gelir grubunda olduğu orta seviyede gelir elde edenlerinde gelirlerinin bir kısmını tiyatro etkinliklerine harcamaya hazır olduğu görülmektedir. Yada yüksek gelir grubundaki kişiler diğer sanatsal faaliyetlere katılıyor olabilir.

4.4.4.Tiyatro İzlemeye Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Tiyatroya daha sık gelememenizdeki en önemli neden aşağıdakilerden hangisidir?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 16’da verilmiştir.

Tablo 16. Tiyatroya Gitmeme Nedenlerine İlişkin Dağılım

Tiyatroya Gitmeme Nedeni	n	%
Bilet fiyatları	46	17,9
Zaman yetersizliği	131	51,0
Eve uzaklık	13	5,1
Oyunların yetersiz oluşu	13	5,1
Yetersiz bilgilendirme	54	21,0
Toplam	257	100,0

Katılımcıların tiyatroya gitmeme nedenlerine ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 16 incelendiğinde büyük çoğunluğun 131 kişi (%51) zaman yetersizliğinden tiyatroya zaman ayırmadığını belirtirken, 54 kişi (%21) tiyatro etkinliklerine ilişkin yeterli bilgilendirmenin olmayışını tiyatroya gitmeme nedeni ile ilişkilendirmiştir. 46 kişi (%17,9) bilet fiyatlarının yüksek olmasını tiyatroya gitmeme nedeni ile ilişkilendirirken eve uzaklık ve oyunların sanatsal açıdan yetersiz olduğunu 13 kişi tiyatroya gitmeme nedeni ile ilişkilendirmiştir. Yine Tablo 16'da (Dağılım 342 seçenek üzerinden tablolatırılmıştır) katılımcıların birden fazla seçenek işaretlediği durumda tiyatro gitmeme nedenleri bulunmaktadır. Burada da en fazla tiyatroya gitmeme nedeni zaman yetersizliği olarak ortaya çıkmıştır.

Tablo 17. Tiyatroya Gitmeme Nedenlerine İlişkin Dağılım (Çoklu Seçenek)

Tiyatroya daha sık gelememenizdeki en önemli neden aşağıdakilerden hangisidir? (Birden Fazla Seçenek)	n	%
Bilet fiyatları	46	13,4
Zaman yetersizliği	15	45,3
Eve olan uzaklık	5	2
Oyunların yetersiz oluşu	28	8,19
Yetersiz bilgilendirme	19	5,56
Toplam	94	27,4
	34	100,
	2	00

Katılımcıların Tiyatroya daha sık gelememenizdeki en önemli neden aşağıdakilerden hangisidir? sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 17 incelendiğinde bu soruya 257 Katılımcı 342 seçeneği işaretleyerek cevap vermiştir. Dağılım 342 seçenek üzerinden tablolatırılmıştır.

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Tiyatroya toplu bilet alarak mı gidersiniz?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 18’de verilmiştir.

Tablo 18.Tiyatroya Toplu Bilet Alma Durumu

Tiyatroda Toplu Bilet Alır Mısınız?	n	%
Evet	51	19,8
Hayır	206	80,2
Toplam	257	100,0

Katılımcıların toplu bilet alma durumlarına ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 18 incelendiğinde büyük çoğunluğun 206 kişi (%80,2) toplu bilet almadığı görülmektedir. Yalnızca 51 kişi (%19,8) toplu bilet almaktadır.

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Oyunlar hakkında nasıl bilgi sahibi olursunuz?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 19’de verilmiştir.

Tablo 19.Tiyatro Gösterisi Hakkında Bilgi Kaynağı

Tiyatro Hakkında Bilgi Kaynağı	n	%
Arkadas ve aile	100	38,9
Gazete, dergi vb.	33	12,8
Görsel basın (TV)	35	13,6
Afiş	31	12,1
İnternet	58	22,6
Toplam	257	100,0

Katılımcıların tiyatro hakkında bilgi kaynaklarına ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 19 incelendiğinde büyük çoğunluğun 100 kişinin (%38,9) arkadaş ve aile ortamında gerçekleştirilen sohbetlerle tiyatro etkinliğinden haberdar olduğu, 58 kişinin (%22,6) internet reklamlarından tiyatro etkinliği hakkında bilgi sahibi olduğu, geri kalan kişilerin ise birbirlerine yakın oranda üç seçenekte dağıldığı görülmektedir.

Tablo 20. Tiyatro Gösterisi Hakkında Bilgi Kaynağı (Çoklu Seçenek)

Oyunlar hakkında nasıl bilgi sahibi olursunuz? (Birden fazla seçenek)	n	%
Arkadaş ve Aile	100	26,60
Gazete ve Dergi	37	9,84
Görsel Basın TV	49	13,03
Afiş	71	18,88
İnternet	119	31,65
Toplam	376	100,00

Bu soruya 257 Katılımcı 376 seçeneği işaretleyerek cevap vermiştir. Dağılım 376 seçenek üzerinden tablolaştırılmıştır. Burada da benzer sonuç ortaya çıkmıştır. En fazla bilgilendirmenin internet ortamından edinilen bilgilendirme olduğu ardından aile ve arkadaş sohbetlerinde olduğu görülmektedir.

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Günde yaklaşık kaç saat TV izliyorsunuz?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 21’de verilmiştir.

Tablo 21. Günlük TV İzleme Süresine İlişkin Dağılım

Günlük TV İzleme Süresi (saat)	n	%
0	18	7
1	64	24,9
2	83	32,3
3	60	23,3
4	20	7,8
5	9	3,5
6	3	1,2
Toplam	257	100

Katılımcıların günlük TV izleme sürelerine ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 21 incelendiğinde çoğunluğun 83 kişi (%32,3) günlük 2 saat TV izlediği, onu günlük 1 saat TV izleyenlerin izlediği 64 kişi (%24,9) ardından 3 saat TV izleyenlerin 60 kişi (%23,3) geldiği görülmektedir. Hiç TV izlemeyen katılımcı sayısı 18 iken en çok TV izleyen 5 saat ve üzeri 12 kişi bulunmaktadır.

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Aşağıdaki tiyatro oyunu çeşitlerinden en çok hangisini beğenirsiniz?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 22’de verilmiştir.

Tablo 22.Beğenilen Tiyatro Türüne İlişkin Dağılım

Beğenilen Tiyatro Türü	n	%
Komedi	196	76,3
Trajedi	21	8,2
Müzikal	10	3,9
Melodram	10	3,9
Müzikli Danslı Oyun	20	7,8
Toplam	257	100,0

KatılımcılarınBeğenilen Tiyatro Türüne ilişkin verdiği yanıtların dağılımının bulunduğu Tablo 22 incelendiğinde Tiyatroda genellikle komedi/güldürü türünde eserlerin beğenildiği 196 kişi (%76,3), Müzikal ve melodramların diğer türlere göre daha az beğenildiği anlaşılmaktadır. Tablo 23’te aynı soruya çoklu seçenek işaretleyenlerin dağılımı bulunmaktadır.

Tablo 23. Beğenilen Tiyatro Türüne İlişkin Dağılım (Çoklu Seçenek)

Tiyatro oyunlarından hangisini beğenirsiniz? (Birden Fazla Seçenek)	n	%
Komedi	196	53,99
Trajedi	43	11,85
Müzikal	53	14,60
Melodram	18	4,96
Müzikli Danslı Oyun	53	14,60
Toplam	363	100,00

Bu soruya 257 Katılımcı 363 seçeneği işaretleyerek cevap vermiştir. Dağılım 363 seçenek üzerinden tablolaştırılmıştır. Bu tablo incelendiğinde yukarıdaki gibi komedi türünün en çok beğenildiği müzikal ve müzikli danslı gösterilerin komedi türünün ardından geldiği ve en az beğenilen türünde melodram olduğu görülmektedir.

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Tiyatroya kaç kişiyle gidersiniz?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 24’te verilmiştir.

Tablo 24. Tiyatroya Birlikte Gitme Durumu

Tiyatroya Birlikte Gidilen Kişi Sayısı	n	%
Yalnız	20	7,8
İki Kişi	155	60,3
Üç Kişi	34	13,2
Dört Kişi	20	7,8
Dörtten Fazla	28	10,9
Toplam	257	100,0

Katılımcıların tiyatroya birlikte gittiği kişi sayısına ilişkin soruya verdikleri yanıtların dağılımının bulunduğu Tablo 24 incelendiğinde genelde 2 arkadaş tiyatroya gidenlerin oranı diğerlerine göre daha fazladır “155 kişi (%60,3)” yalnız gidenler 20 kişi iken üç, dört ve dörtten fazla kişi ile tiyatroya gidenlerin dağılımı birbirine yakın orandadır.

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Sizce ilinizdeki sanatsal faaliyetler yeterli mi?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 25’te verilmiştir.

Tablo 25. Katılımcıların Sanatsal Faaliyetleri Yeterli Görme Durumu

Sanatsal Faaliyetler Yeterli Midir?	n	%
Evet	86	33,5
Hayır	171	66,5
Toplam	257	100,0

Katılımcıların illerindeki sanatsal faaliyetleri yeterli görüp görmeme durumlarına ilişkin dağılımın bulunduğu Tablo 25 incelendiğinde büyük çoğunluğun faaliyetleri yeterli görmedi anlaşılmaktadır. 171 kişi sanatsal faaliyetleri yetersiz görürken 86 kişi aynı faaliyetleri yeterli görmektedir.

Anket sonucunda elde edilen verilerden “Herhangi bir sanat eğitimi aldınız mı?” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 26’da verilmiştir.

Tablo 26.Katılımcıların Sanat Eğitimi Alma Durumu

Sanat Eğitimi Alma Durumu	n	%
Evet	44	17,1
Hayır	213	82,9
Toplam	257	100,0

Katılımcıların sanatsal eğitim alma durumlarına ilişkin yanıtların dağılımının bulunduğu Tablo 26 incelendiğinde 213 kişinin sanatsal eğitim almadığı kalan 44 kişinin sanatsal eğitim aldığı görülmektedir. Başka bir ifade ile İzmit Belediyesi çalışanlarının çoğu sanatsal bir eğitim faaliyetine katılmamıştır.

Anket sonucunda elde edilen verilerden “En çok katılmak istediğiniz kültürel faaliyetleri öncelik sırasına göre belirtiniz.” sorusuna verilen yanıtlara ilişkin dağılım Tablo 27’de verilmiştir.

Tablo 27. Katılımcıların Katılmak İstedikleri Kültürel Faaliyetlere İlişkin Dağılım

Katılmak İstenilen Kültürel Faaliyet	n	%
Tiyatro	146	56,8
Opera	7	2,7
Bale	9	3,5
Klasik Müzik	44	17,1
Diğer	51	19,8
Toplam	257	100,0

Katılımcıların katılmak istedikleri kültürel faaliyet türüne ilişkin yanıtlarının yer aldığı Tablo 27 incelendiğinde katılımcıların büyük çoğunluğunun tiyatro faaliyetlerine katılmak istediği “146 kişi (%56,8)” 51 kişinin (%19,8) yukarıda seçenekler dışında kalan faaliyetlere katılmak istedikleri ve 44 kişinin (%17,1) Klasik müzik konserine katılmak isterken az bir kısmı 7 kişi Opera ve 9 kişi Bale faaliyetlerine katılmak istediği görülmektedir.

Tablo 28. Katılımcıların Katılmak İstedikleri Kültürel Faaliyetlere İlişkin Dağılım (Çoklu Seçenek)

En çok katılmak istediğiniz kültürel faaliyetler hangisidir. (Birden Fazla Seçenek)	n	%
Tiyatro	235	22,95
Opera	205	20,02
Bale	202	19,73
Klasik Müzik	218	21,29
Diğer	137	13,38
Dans	8	0,78
Konser	12	1,17
Sergi	5	0,49
Spor	2	0,20
Toplam	1024	100

Bu soruya 257 Katılımcı 1024 seçeneği işaretleyerek cevap vermiştir. Dağılım 1024 seçenek üzerinden tablolaştırılmıştır.

Yukarıda Tablo 28'deki bulgulara yakın bir durum ortaya çıkmıştır. Tablo 28'e göre en çok katılmak istenen kültürel faaliyet tiyatrodur. Klasik Müzik ve Opera ardından gelmektedir. En az beğenilen tür olarak da Spor, Sergi ve Dans'tır.

4.4.5. Değişkenlerin Karşılaştırılarak Analiz Edilmesi

Anket sonucunda elde edilen verilerden cinsiyet ve eğitim durumuna ilişkin verilen Çapraz tablo halinde Tablo 29'da yer almaktadır.

Tablo 29. Cinsiyet ve Eğitim Durumu Değişkenlerine İlişkin Dağılım

Cinsiyet/Eğitim Durumu	Mezun Olduğu Okul				Toplam
	İlköğretim	Lise	Üniversite	Lisansüstü	
Erkek	11	36	79	7	133
Kadın	1	25	86	12	124
Toplam	12	61	165	19	257

Cinsiyet ve Eğitim Durumlarının Çapraz tablo halinde sunulduğu Tablo 29'a göre erkek Katılımcıların büyük çoğunluğunun üniversite mezunu olduğu yine kadın katılımcıların da üniversite mezunu olduğu görülmektedir. En fazla ilköğretim mezunu ise erkek katılımcılarda bulunmaktadır. Kadınlardan 12 kişi lisansüstü eğitim mezunu iken erkeklerin 7 si lisansüstü eğitim mezunudur.

Anket sonucunda elde edilen verilerden cinsiyet ve yaş değişkenine ilişkin verilen çapraz tablo halinde Tablo 30'de yer almaktadır.

Tablo 30. Cinsiyet ve Yaş Değişkenlerine İlişkin Dağılım

Cinsiyet/Yaş	Yaş Dağılımı							Toplam
	23-28	29-34	35-40	41-46	47-52	53-58	59-64	
Erkek	14	20	32	30	31	5	1	133
Kadın	15	23	29	29	22	6	-	124
Toplam	29	43	61	59	53	11	1	257

Katılımcıların cinsiyet ve yaş dağılımının bulunduğu Tablo 30 incelendiğinde Erkeklerin 35-46 yaş aralığında yoğunlaştığı kadınların ise 29-52 yaş aralığında yoğunlaştığı görülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma seyircilere uygulanan anket baz alınarak İzmit Belediyesi çalışanlarının tiyatro izleme talebine etki eden demografik faktörlerin belirlenmesi amacıyla yapılmıştır. Toplam 257 katılımcının bulunduğu çalışma sonucunda aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir.

Çalışmaya katılan katılımcıların büyük çoğunluğu tiyatroya en az bir defa gitmiştir. Ancak haftada bir tiyatroya giden katılımcı sayısı %5'in altındadır.

Hiç oyun izlemeyen kişiler bulunurken en az bir oyun izleyenlerin sayısı da katılımcıların yarısından fazladır. Ancak 10 oyundan fazla oyun izleyen katılımcı sayısı oldukça düşüktür.

Katılımcıların büyük çoğunluğu geçen sezonda en az bir film izlemiştir. Ancak bu durum tiyatro izlemeye olumlu veya olumsuz bir etki etmemiştir. Sanılanın aksine sinema izleyenler tiyatroya da gitmektedir. Tiyatro ve sinema bu çalışmanın da sonucu olarak birbirlerine rakip etkinlikler değildir.

Tiyatro oyunu sergileyen oyuncuların tanınmasının tiyatroya gitme nedeni olduğu bu çalışmada ortaya konulmuştur.

Araştırmaya katılan katılımcıların demografik yapısına ilişkin sonuçlar ise şu şekildedir; cinsiyet dağılımına bakıldığında 133 Erkek, 124 kadın katılımcı bulunmaktadır. Katılımcılar 35-40 yaş arasında yoğunlaşmıştır. Yine katılımcıların büyük çoğunluğu üniversite mezunudur. Çalışma Belediye'de gerçekleştirildiğinden katılımcıların geneli memur ya da kadrolu işçilerden oluşmaktadır. Katılımcıların çoğunluğu 2500-4000 aralığında bir gelire sahip iken az sayıda 6000TL üzerinde gelir elde eden ve 500TL altında gelir elde eden katılımcılar (öğrenci, stajyer) bulunmaktadır. Katılımcıların kira gideri elde ettikleri gelire oranlandığında yaklaşık %30 düzeyinde olduğu görülmektedir. Katılımcıların tiyatroya ulaşım süreleri yaklaşık 13-22 dk arasında olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılar 30 TL'ye kadar bir ücreti tiyatroya vermeyi makul olarak görmektedir.

Katılımcıların tiyatroya gitmeme nedenlerinin cinsiyet, gelir, meslek veya tiyatroya ulaşım sorunlarından kaynaklanmadığı büyük çoğunluğun zaman yetersizliği ve bilgi

eksikliğinden kaynaklandığı çalışmada elde edilen sonuçlardan birisidir. Bu nedenle tiyatro etkinliklerine ilişkin halka ilişkiler faaliyetleri arttırılmalıdır. Çalışanlar gözönüne alınarak tiyatro sergilenme zamanları planlanmalıdır.

Yine tiyatro hakkında nasıl bilgi sahibi olduğuna ilişkin elde edilen verilerden kişilerin tiyatro hakkında bilgi edinmenin tesadüfen olduğu aile ve arkadaş ortamında paylaşılan bilgilerden haberdar olduğu görülmektedir. Bu da yukarıdaki bulguyu destekler niteliktedir.

Tiyatro etkinliğine giden katılımcıların toplu olarak hareket etmedikleri çalışma sonuçlarından birisidir.

Katılımcıların çoğunluğu en az bir saat TV izlemektedir.

Katılımcılar büyük çoğunlukla tiyatroya güldürü ve komedi unsurları olduğunda katılmaktadır. Müzikal ve Melodramları tercih etmemektedir.

Tiyatroya katılımın az olmasına karşın tiyatro etkinliklerinin yetersiz olduğu katılımcılar tarafından dile getirilmiştir.

Katılımcıların büyük çoğunluğu sanatsal bir eğitim faaliyetine katılmamıştır.

Yine yapılan anket çalışmasında katılımcıların katılmak istedikleri sanatsal ve kültürel faaliyetlere ilişkin bulgular incelendiğinde büyük çoğunluğun tiyatroya katılmak istediği klasik müzik ve konsere katılmak isteyen katılımcılarında çoğunlukta olduğu ancak opera ve bale etkinliklerinin çok tercih edilmediği görülmektedir.

Yapılan bu çalışma tiyatro izleme alışkanlıklarını ve demografik değişkenlerin tespit edilmesine yönelik bir çalışmadır. Araştırmacılar tiyatro izleme alışkanlıklarına yönelik olarak derinlemesine araştırmalar yapmalı ve tiyatro izleme alışkanlıklarını olumlu yönde etkileyecek parametreler belirlenmelidir. Bu amaçla ilişki ve değişkenlerin etki düzeylerini araştıracak araştırmalar tasarlanmalıdır.

Çalışma sonuçlarından hareketle tiyatro sanatını icra eden kurumların etkinliklere ilişkin bilgilendirmelerini daha etkin kılacak araçlar kullanmaları önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Acar Yasin, *Tiyatro Talebini Belirleyen Faktörlerin Analizi*, (Yüksek Lisans Tezi), Aydın:Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007
- Adalı Şivan, *Özel Tiyatroların Seyirci Memnuniyeti Sağlamalarında Karşılaştıkları Sorunlar Ve Sürdürülebilirlikleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul:Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017
- Adıgüzel, Y, *Kültür Endüstrisi: Kitle Toplumunun Açmazları*, İstanbul: Şehir Yayınları, 2001
- Adorno, T W, *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi* (Çeviri: Gen, E., Ülner, N. and Tüzel, M.). *İletişim Yayınları, İstanbul*, 2014
- Althusser L, *Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar. Birikim Dergisi*, Birikim Yayıncılık, 1975
- And, Metin, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi, 1983
- And, Metin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: Ankara, 1983
- And, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu/Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1985
- And, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, 2 Baskı, İstanbul.İletişim Yayınları, 1994
- And, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, 8. Baskı, İstanbul.İletişim Yayınları, 2015
- Antonucci, F, *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, 1995
- Akal Doğu Yaşar, *Ezilenlerin Tiyatrosunda Seyircinin Yeniden Özneleşmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul:Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013
- Akdede, Sacit Hadi, "Kültürel Ekonomi; Gösteri Sanatları Perspektifi", *İktisat, İşletme ve Finans Dergisi*. 2006, 246: 110-121

- Akdede, S. H., & Evlimoğlu, U. "İzmir'de tiyatroya katılım üzerine ekonometrik bir analiz". *Iktisat Isletme ve Finans*, 22(252), 2007, 90-98.
- Akdede, Sacit Hadi, *Kültür ve Sanatın Politik Ekonomisi*. Eflatun Basım Dağıtım Yayıncılık, 2011
- Akgül, Ozan, "Türkiye'de Kültür Politikaları ve Türkiye Tiyatrosu Üzerine Kısa Bir Deneme", *Medeniyet Sanat Dergisi*, 1(2), 2015, 9-19.
- Arın Sebla, (2003). *Çağdaş Tiyatro Mekanı*, (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2003
- Aristoteles, *Poetika*. İ. Tunalı, (Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.1963
- Aristoteles, *Poetika*, İstanbul; Can Yayınları, 2008
- Aristoteles, *Poetika*, (6. Baskı). (Çev. Samih Rifat), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2012
- Artaud Antonin, *Tiyatro ve İkizi* (Çev. Bahadır Gülmez). *Yapı Kredi Yay.*, İstanbul.1993
- Ata, İhsan, "Tiyatroda Yeni Dönem", 2014 Erişim Tarihi: 20 Ekim 2019 <http://www.yenitiyatrodergisi.com/makale/tiyatroda-yeni-donem>
- Auslander Philip, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*.1997
- Balamir Ebru, İtalyan Yazarı Luigi Pirandello'nun Tiyatroya Bakışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 50(1).2017
- Batur, Enis, (Ed), *Modernizmin Serüveni*, (8.Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995
- Baumol, William Jack, and Bowen, William Gordon, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York: Twentieth Century Fund.1966
- Bilsin Ayşegül, *Kültür Endüstrisi Olgusunun Özel Bir Görünümü Olarak Günümüz Türk Toplumunda Eğlencenin İdeolojik Temellendirilmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara:Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007
- Boal, Augusto, *Legislative theatre: Using performance to make politics*, Routledge, 2005
- Breton, Gaele, *Théâtres: Theaters. Éditions du moniteur*, 1989
- Britannica, Temel (Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi), *Ana Yayıncılık*, Cilt no:17. "Tiyatro Yapıları Maddesi",1993

- Brockett, Oscar, *Tiyatro Tarihi*. Çeviren: S.Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez. Brinci Basım, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları., 2000
- Brook, Peter, *Boş Mekan*, İstanbul:Hayalbaz Kitap, 1971
- Büyüköztürk Şener, Akgün Özcan Erkan, Demirel Füsün, Karadeniz Şirin, & Çakmak, Ebru. Kılıç, *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, 2015
- Büyükyazıcı Duygu, “Kültür ve sanat ekonomisi kapsamında talep analizleri yardımı ile kültür politikasına teorik yaklaşım: Türkiye örneği”, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 1(1), 2016, 71-83.
- Causey_Matthew, *Theatre and Performance In Digital Culture-From Simulation To Embeddedness*. Oxon: Routledge.2006
- Chambers Colin, *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. Londra: Continuum, 2002
- Creswell, John. W. (2016). Nitel araştırma yöntemleri: Beş yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni. Siyasal Kitabevi.2016
- Çamurdan Esen, *Çağdaş tiyatro ve dramaturgi*. Mitos-Boyut.2011
- Çeçen, Anıl, *Kültürel Haklar. İnsan Hakları Yıllığı*, C.7-8, Ankara 1985-1986
- Çelik, Ş. Abdurrahman, *Kültür endüstrisi: üç yanlış bir doğru*. Literatür Yayıncılık.2011
- Çevik, Melahat, ”Sahne Kostümünün Yaşama Yansıması”, *Electronic Turkish Studies*, 13(18).2018
- Devlet Planlama Teşkilatı, Bilgi toplumu stratejisi 2006-2010, Ankara: DPT, 2006
- Demirtaş, Mustafa, Sanat Sosyolojisi Bağlamında Sanatın Sınırsızlığı ve Toplumsal Konumu Üzerine. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 10(17), 2019,1836-1852.
- Dixon, Steve, *Truth-Seeker's Allowance: Digitising Artaud. S. Broadhurst ve J. Machon (Ed.) Performance And Technology* içinde, (18-31). New York: Palgrave Macmillan.2006
- Dixon, Steve, *Digital Performance-A History Of New Media In Theater, Dance, Performance Art, And Installation*. Massachussetts: MIT Press.2007

- Doğan İsmail, Bir İstanbul Hanımefendisi'nin Mudanya-Bursa Seyahati. *Eylül ve Bursa, Kent Sosyolojisi Denemeleri, İstanbul, Gendaş Yayıncılık, 57-71.2004*
- Ekinci, Necdet, *Başlangıcından Günümüze Siyasal İletişimin Temelleri; Birinci Kitap, Hegemonyanın ve Kamuoyunun İnşasında Stratejiler, Olaylar, Olgular, Aktörler, Siyasal Düşünceler, (2.Baskı). İstanbul: Gece Kitaplığı, 2016*
- Erdoğdu Fatma. Burcu, Tiyatrolarda Pazarlama Stratejileri. (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007
- Erkal Mustafa, "İktisadi Kalkınmanın Kültür Temelleri" *Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 2000*
- Erkoç, Gülayşe, "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 13, 7-28.,2002*
- Erol Ertan, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Yazılan Tiyatro Eserlerinde Atatürk ve Atatürklük", *Electronic Turkish Studies, 7(3).2012*
- Fort, Alice. Buchanan, *Minute History of the Drama: From Its Earliest Beginnings to the Present Day. Grosset & Dunlap.1935*
- Fuat Mehmed, *Tiyatro Tarihi. İstanbul: MSM Yayınları.2000*
- Fuat Mehmed, *Tiyatro Tarihi. (2. Baskı) İstanbul: Msm Yayınları.2010*
- Geleneksel Türk Tiyatrosu, <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/geleneksel-turk-tiyatrosu>, 25.10.2019
- Göldere Selçuk, *Martha Graham ve Modern Dansta Alan, Zaman, Yapı, Form İlişkisi, Dans, Daima*, Editör: Muzaffer Evcı, Ankara: Favori Yayınları, 2002
- Grotowski, Jerzy, *Yoksul Tiyatroya Doğru. (Çeviren: Hatice Yetişkin). Birinci Basım, İstanbul: Tavanarası Yayıncılık, 2002*
- Güler Zeki, *Kültürel İletişim Kurumu Olarak Tiyatro İşletmeciliği İle Türkiye'deki Uygulama ve Model Önerisi. (Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir, 1996*
- Güler, Zeki, *İşletme olarak tiyatro örgütleri. Anadolu Üniversitesi, 1997*

- Güllü, Fırat, “*Vartovyan kumpanyası ve Yeni Osmanlılar: Osmanlıya has çokkültürlü bir politik tiyatro girişimi*” (Vol. 2). bgst Yayınları, 2008
- Günay Veli Doğan, “Tiyatro Göstergebilimi”. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 111-123,1999
- Heim Caroline, *Audience as Performer-The Changing Role of Theatre Audiences in the Twenty-First Century*. Oxon: Routledge, 2016
- Homan Shane, “Beckett: Waiting for Godot/Empty Figure on an Empty Stage: The theatre of Samuel Beckett and His Generation”. *Theatre Survey*, 44(1), 2003,122.
- İşte Türkiye, www.byegm.gov.tr/yayınlarımız/kitaplar/isteturkiye/turkce/kultur471.htm, 25.10.2019
- Karabulut Tufan, *Modern Tiyatronun Analizi Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler, (Sanatta Yeterlik)* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010
- Karacabey Çelik Süreyya, “Modern Sonrasında Dramatik Metinler”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15(15). 2014,36-95.
- Karacabey, Süreyya & Müller Heiner, *Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller*. DeKi.2007
- Karadağ Nurhan, *Köy seyirlik oyunları* (No. 191). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.1978
- Karadağ Nurhan, “1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları”, *Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (8), 1988, 135-177.
- Karakoç S, *2017-2018 Tiyatro Sezonunda İstanbul'da Sahnelenen 3 Özel Tiyatro Afişinin İşlevinin Yönetmen-Tasarımcı-Seyirci İlişkisi Üzerinden İncelenmesi ve Bu Doğrultuda 20 Adet Oyun Afişinin Tasarlanması*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul:Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018
- Karasu, B, “Çağdaş Tiyatroda Eşzamanlılık, Eşdeğerlilik, Çok Boyutluluk” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*. 23(2). 2013,57-65.

- Kılıç D, *Sosyolojik İzlekte Tiyatro-Seyirci İlişkisi: Örnek Bir Çalışma Olarak Semaver Kumpanya*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul:İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011
- Kızıldağ, K. H, *Ankara'da Çocuk Tiyatroları ve Bir Seyirci Profili Denemesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara:Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000
- Koçak H, “Kent-Kültür ilişkisi bağlamında Türkiye’de değişen ve dönüşen kentler”. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. II, (2011): 259-269
- Koçdemir K, “Atatürk Dönemi Kültür Politikası ve Küreselleşme”. *Türk İdare Dergisi*, 72(429), 2000,147-169.
- Konur Tahsin, “Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 31(1-2) 1987, 307-359.
- Konur Tahsin, *Devlet Tiyatro ilişkisinde Belli Başlı Sistemler*, Cilt: 1, Devlet Tiyatroları iç Eğitim Dizisi No: A-9, Ankara: 1984.
- Konur Tahsin, *Devlet-tiyatro ilişkisi: geçmişten günümüze örneklerle devlet-tiyatro ilişkisinde belli başlı sistemler*. Dost Kitabevi.2001
- Korkmaz Nurettin, “Antik Çağda Tiyatro”, *TMH Dergisi* (3) 2009, 64-69
- Kurtuluş Hilmi, *Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Toker Yayınları, 1974
- Kurtuluş Hilmi, *Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Toker Yayınları, 1987
- Larousse Meydan, (1987). *Tiyatro maddesi*.
- Mahiroğulları, Adnan, “Küreselleşmenin Kültürel Değerler Üzerine Etkisi”. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (50), 2005, 1275-1288.
- Mulryne, J. Ronnie & Shewring Margaret, *The Once and Future Globe. Shakespeare’s Globe Rebuilt*. Eds. J. Ronnie Mulryne and Margaret Shewring. Cambridge: CUP, 1995.
- Nietzsche, Friedrich, “The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols, and Other Writings”, Ridley, A. and Norman, J. (eds.) (Cambridge: Cambridge University Press), 2005

- Nisan Hikmet, İstanbul'da İlk Tiyatro ve Sultan Hamit Devri: Güllü Agop-Bir Gecede Yıkılan Tiyatro”, *İkdam*, 1941
- Nutku, Hülya, Günümüzde “In-Yer-Face” Tiyatro Anlayışı. Yeni Tiyatro Dergisi, 2008
- Nutku Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2.Cilt – 19. Yüzyıldan Günümüze Kadar*, 1.Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993
- Nutku Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.1997
- Nutku Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1. (3. Baskı)*. İstanbul: Mitos Boyut,2000
- Nutku Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*.İstanbul: Mitos Boyut,2001
- Nutku Özdemir, *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, 1.Baskı, Özgür Yayın Dağıtım,1998
- Nutku Özdemir, *Dünya tiyatrosu tarihi*. Mitosboyut Yayınları,2011
- Nutku Özdemir, *Darülbedayi'nin 50 Yılı*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1969
- Odabaşı, Yavuz, *Postmodern Pazarlama: Tüketim ve Tüketici*. (3.Baskı). İstanbul:MediCat Yayınları, 2012
- Öcal Oğuz. M, (2008). “UNESCO ve Geleneğin Ustaları”. *Mili Folklor* 77, 2008, 5-10.
- Öcal Oğuz M, *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?* Ankara: Geleneksel Yayınları., 2009.
- Ozansoy Halit Fahri, *Şehir Tiyatrosunun 50. Yılı Darülbedayi Devri'nin Eski Günlerinde*. İstanbul: Ak Kitabevi.1964
- Önertoy Olcay, *Cumhuriyet dönemi Türk roman ve öyküsü (Vol. 13)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.1984
- Öngün, A. (2003). “Opera ve Balede Sahne Tasarımı; Sahne, Bina ve Teknik Sorunlar”, I. Ulusal Müzik ve Sahne Sanatları Kongresi, 28-30 Mart 2001, İzmir: İBB Kent Kitaplığı:38.2003
- Öz Cihan Selek & Yıldırım alp, Sinem, “Türkiye’de Kentsel Yoksullukla Mücadelede Sosyal Belediyeciliğin Rolü”. *Uluslararası Sosyal Haklar Sempozyumu, Akdeniz Üniversitesi*, 2009

- Özcan, C. (2014). *Çağdaş Tiyatroda Anlatının Sahneye Çağırılması: Tiyatrotem Üzerine*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özertem Tekin, (2014). *World's most colorful screen TV series sector in Turkey*.2014
- Özer, A. (2017). *Avrupa Tiyatrosunda Sahne ve Seyirci İlişkisi*, (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.2017
- Özön Mustafa Nihat, (1959). Şair Evlenmesi Piyesine Kadar Tiyatro, *Sanat Dünyası*, (4) 1959, 76-79.
- Öztaş, Cemal & Zengin Eyüp, “Yerel Yönetimler ve Kültür Hizmetleri”. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (54), 2008, 155-180.
- Öztay, O, *Devlet Tiyatrosu ve Alternatif Tiyatro Seyircilerinin Tiyatro Tercih Davranışlarının Nitel Araştırması*, (Doktora Tezi) İstanbul:Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019
- Parkan Mutlu, *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2004
- Pavis Patrice & Shantz, Christine, *Dictionary of the Theatre Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.1999
- Pekman Yavuz, *Çağdaş tiyatromuzda geleneksellik*. Mitoş & Boyut Yayınları.2002
- Pektaş Ethem Kadri, “Türkiye’de sosyal belediyecilik uygulamaları ve temel sorunlar”, *Akademik İncelemeler Dergisi (AID)*, 5(1), 2010,4-22.
- Pickering, Kenneth, *Key Concepts in Drama and Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan.2005
- Pignarre Robert, *Tiyatro tarihi*. İletişim yayınları.1991
- Salter, Chris, *Entangled: Technology And The Transformation Of Performance*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010
- Schmidt Kerstin, *The Theater of Transformation-Postmodernism in American Drama*. Amsterdam: Rodopi, 2005
- Sermet Çağan “Ayak Bacak Fabrikası” (1964) tiyatro.balikesir.edu.tr/tiyatro_turk.htm, 25.10.2019

- Sevdi, H. F. (2010). *Çağdaş Tiyatroda Seyircinin Oyuna Doğrudan Katılımı*, (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010
- Sıdıropolou, Avra, *Authoring Performance- The Director In Contemporary Theatre*, New York: Palgrave Macmillan, 2011
- Sierz, Aleks, *Suratına Tiyatro*. İstanbul: Mitos Yayınları, 2009
- Susuzlu İlke, *Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci*, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara:Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013
- Şahin Esvet, *Augusto Boal ile Özgürleşen Seyircinin Konumunun İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul:Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018
- Şener Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Birinci Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1991
- Şener Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.2006
- Şener Sevda, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (5. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.2008
- Şenol Mehmet Sabri, *Kültürel Açından Türk Tiyatrosunda Seyirci*, (Doktora Tezi), İzmir:Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018
- Tekerek, Nurhan, *Köy Seyirlik Oyunları*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2008
- Tekerek, N., & Tekerek, İ. (2008). Devlet, İşletmecilik, Meta-Ürün ve Tiyatro İlişkisi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 25(25), 21-36.
- Temel Tamer, "Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro", *İdil*, 5 (26), 2016, 1763-1776.
- Tiyatro Tarihi, www.tiyatrokeyfi.com/tyatrotarihi.doc, 25.10.2019
- Toprak, Duriye ve Şataf, Ceyda, Türkiye’de Yerel Yönetimler Reformu Çerçevesinde Sosyal Belediyecilik Yaklaşımı. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 1(1), 2009,11-24.
- Töre, Enver, "Türk Tiyatrosunun Kaynakları", *Turkish Studies*, 4(1), 2009, 2181-2348.
- Tuncay, Rauf, "Türkiye’de İlk Tiyatro Nasıl Kuruldu?", *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi* (1), 1967, 18-26.

Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) Resmi İstatistik Yıllığı, 2019

Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük www.tdk.gov.tr Erişim Tarihi 18.11.2019

Yüksel, Ayşegül, “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Dünü, Bugünü, Geleceği”, V. *Türk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı*, C. 11 (Sahne Sanatları), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: Ankara, 2005, 3-23.

Yüksel, Ayşegül, *Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar Uzun Yolda Bir Mola*, 1.Baskı, İstanbul:Cumhuriyet Kitapları, 2011

4 Ocak 1989 tarih ve 354 sayılı Kanun Hükmünde Kararname

Haziran 2019 TÜİK

www.papiss.com/phpBB2, 25.10.2019

1923'ten Günümüze Türk Tiyatrosu, http://www.tiyatrotarihi.com/1923ten_gunumuze_turk_tiyatrosu.html, 25.10.2019

Batılı Anlamda Türk Tiyatrosu http://www.tiyatrotarihi.com/batili_anlamda_turk_tiyatrosu.html, 25.10.2019

Geleneksel Türk Tiyatrosu, <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/geleneksel-turk-tiyatrosu>, 25.10.2019

Karaisalı'da Türkün-Bayramı-Nevruz Coşkuyla Kutlandı <https://www.karaisali.bel.tr/wp-content/uploads/2018/03/Karaisalida-Turkun-Bayrami-Nevruz-Coskuyla-Kutlandi-2.jpg>, 25.10.2019

Kültürel Değerler Hacivat, Karagöz, <http://www.bursanindegerleri.com/kulturel-degerler/hacivat-karagoz/> / 25.10.2019

Şamanizm, <https://paratic.com/samanizm-nedir/>, 25.10.2019

Türk Tiyatrosu, www.tiyatro.balikesir.edu.tr/tyatro_turk.htm, 25.10.2019

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, https://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa_2011.pdf,

EKLER

EK 1: ANKET FORMU

DEĞERLİ İZLEYİCİ

Tiyatro izleyicisinin profilini ve tiyatro talebini belirleyen faktörleri araştırmaya yönelik bir çalışma yapmaktayım. Belirtilen konu hakkındaki görüşlerinizi anketimiz aracılığıyla çalışmamıza aktarırsanız seviniriz. Vereceğiniz bilgiler kesinlikle gizli tutulacak ve yalnızca hazırlamakta olduğumuz bilimsel çalışmada veri olarak kullanılacaktır. Bu yüzden bilgilerin doğruluğu son derece önem taşımaktadır. Teşekkür ederiz.

Bursa Uludağ Üniversitesi GSF Sahne Sanatları Yüksek Lisans
Öğrencisi

ŞEBNEM TELCİ DERELİ

1-Tiyatroya gitme sıklığınız?

- (1) Haftada bir (2) Ayda bir
(3) Üç ayda bir (4) Altı ayda bir
(5) Sezonda bir

2-Geçen sezon yaklaşık kaç oyun izlediniz?

- (1) Hiç izlemedim (2) 1-2 oyun
(3) 3-6 oyun (4) 7-10 oyun
(5) 10'dan fazla oyun

3-Geçen sezon sinemada yaklaşık kaç film izlediniz?

- (1) Hiç izlemedim (2) 1-2 oyun
(3) 3-6 oyun (4) 7-10 oyun
(5) 10'dan fazla oyun

4-Tiyatro oyununa gitmenizin en önemli sebebi aşağıdakilerden hangisidir?

- (1) Yazarının tanınıyor olması
(2) Yönetmenin tanınıyor olması
(3) Oyuncuların tanınıyor olması
(4) Oyunun bilinen bir oyun olması
(5) Hiçbiri

5-Cinsiyetiniz:

- (1) Erkek (2) Kadın

6- Yaşınız :.....

7- Eğitim durumunuz?

- (1) İlköğretim (2) Lise
(3) Üniversite (4) Lisansüstü

8- Mesleğiniz

- (1) Memur (2) İşçi (3) Serbest Meslek
(4) Öğrenci (5) Diğer

9- Ortalama "aylık aile gelirinizi", lütfen rakamla aşağıdaki boşluğa yazınız ve uygun aralığı işaretleyiniz (TL)

- (1) 0-500 TL (2) 501-1000 TL
(3) 1001-1500 TL (4) 1501-2500 TL
(5) 2501-4000 TL (6) 4000 TL üzeri

10- Sektörünüzde ortalama bir evin aylık kirası kaç TL'dir?

11-Evinizden tiyatroya yaklaşık ne kadar zamanda gidiyorsunuz? Lütfen dakika olarak aşağıya yazınız.Dk.

12- Eviniz tiyatroya yaklaşık ne kadar uzaklıkta? Lütfen km.olaraka aşağıya yazınız.km

13- Çok beğendiğiniz bir oyuna verebileceğiniz en yüksek fiyat nedir? (1) 5 TL (2) 10 TL (3) 15 TL
(4) 20 TL (5) 25 TL (6) 30 TL

14- Tiyatroya daha sık gelememenizdeki en önemli neden aşağıdakilerden hangisidir?

- (1) Bilet fiyatları (2) Zaman yetersizliği
(3) Eve uzaklık (4) Oyunların yetersiz oluşu
(5) Yetersiz bilgilendirme

15- Tiyatroya toplu bilet alarak mı gidersiniz?

- (1) Evet (2) Hayır

16- Oyunlar hakkında nasıl bilgi sahibi olursunuz?

- (1) Arkadaş ve aile (2) Gazete, dergi vb. (3) Görsel basın (TV) (4) Afiş
(5) İnternet

17- Günde yaklaşık kaç saat TV izliyorsunuz?saat

18- Aşağıdaki tiyatro oyunu çeşitlerinden en çok hangisini beğenirsiniz?

- (1) Komedi (2) Trajedi (3) Müzikal (4) Melodram (5) Müzikli- Danslı Oyun

19- Tiyatroya kaç kişiyle gidersiniz? (1) Yalnız (2) İki kişi (3) Üç kişi (4) Dört kişi (5) 4'den fazla

20- Sizce ilinizdeki sanatsal faaliyetler yeterli mi?

- (1) Evet, bu kadarı bana yetiyor, daha çok olsaydı da zaten katılamazdım. (2) Hayır

21- Herhangibir sanateğitimi aldınız mı? (Okul ya da özel kurs)

- (1) Evet (2) Hayır

22- En çok katılmak istediğiniz kültürel faaliyetleri öncelik sırasına göre belirtiniz. (En çok katılmak istediğinize 1, ondan sonrakine 2, diğerlerini ise 3,4,5 şeklinde sıralayınız.

- () Tiyatro () Opera
() Bale () Klasik müzik
() Diğer.....